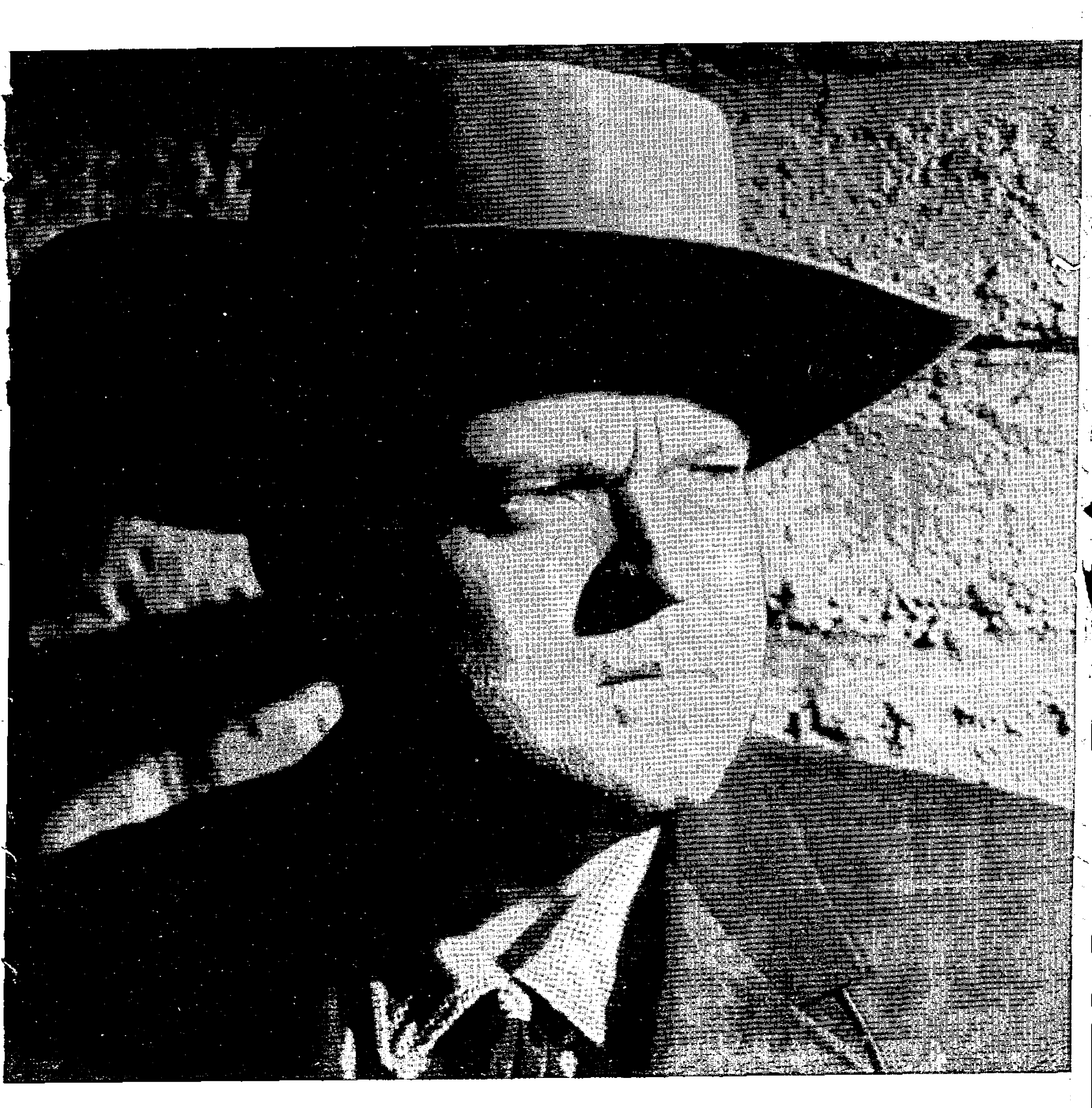
CAHIERS DU CINÉMA



73 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● JUILLET 1957 ★ 73

NOTRE COUVERTURE



ORSON WELLES !

Nom prestigieux du cinéma international, fait une rentrée triomphale à Hollywood dans un film qu'UNIVERSAL est fier de présenter bientôt en France : **LE SALAIRE DU DIABLE**, dont Jack Arnold a assuré la réalisation et Albert Zugsmith, la production.

Ne manquez pas de prendre page 34 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUILLET 1957 — TOME XIII — N° 73

SOMMAIRE

Les Films

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - *Elysées 05-38 - Rédacteurs en chef :*
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
Directeur-gérant : L. Keigel.

Tous droits réservés — Copyright by les Editions de l'Etoile

ROSSELLINI TOURNE INDIA 57

par Jean Herman



Rosselini, le serpent, et Jean Herman assistant d'*India* 57 et auteur de cet article.

ROBERTO ROSSELLINI est arrivé le 10 décembre dernier.

On ne l'attendait plus.

Comme un petit bouchon dans son sillage, rebondissait Aldo Tonti — son cameraman d'un mètre soixante et des poussières — qui venait de finir *Les Nuits de Cabiria*.

Aux journalistes venus l'attendre, il se bornait de parler de l'immense espoir qui l'animait et, pris aussitôt d'une fringale gigantesque, demandait qu'on le conduise « dans les rues ».

Nous les avons toutes parcourues : celles qui s'ouvrent sur Marine Drive — la promenade chic au bord de la mer — celles qui se hissent jusqu'aux grandes propriétés baroques des millionnaires de Malabar Hill, celles où les Hindous, les Parsees, les Sikhs et les Anglo-indiens se côtoient, celles où les bruits et les odeurs se spécialisent, celles où de hautes maisons à façades de bois ceinturées de balustrades sont pavoisées de saris qui sèchent et de gens qui se penchent.

Rossellini, en se promenant, travaillait, posait des questions, comparait, jugeait. Il avait apporté avec lui un synopsis qui, dans ses grandes lignes, correspondait à une vision assez juste de l'Inde.

Il avait glané ses informations en prenant connaissance d'une grande quantité de brochures et de revues gouvernementales.

Il faisait lire ce premier squelette aux gens autour de lui, prenait la température, mécontent, soucieux d'objectivité. Il modifia de la sorte peu à peu les idées initiales, délaissa quelques-unes des histoires et en créa de nouvelles. Sa facilité à assimiler les incidents et à les transformer en des éléments constitutifs d'une histoire était assez éberluante.

Chaque jour, il revenait avec quelque chose de neuf.

Au cours d'un voyage à Delhi, il fut l'hôte de Nehru. Pendant presqu'une semaine, il le suivit à Bodhgaya, Nalanda, Shantiniketan — la fameuse Université créée par Tagore — et Hirakud.

Des milliers de gens, partis depuis plusieurs jours, à pied ou en chars à bœufs, parcouraient jusqu'à 80 miles pour écouter leur premier ministre et ne pas fatalement le comprendre, puisqu'ils étaient Oriyas ou Bengalis et qu'il allait s'exprimer en Hindi. Nehru leur parlait de leurs problèmes et improvisait, toujours facile, direct, actuel.

Rossellini revint, enthousiasmé par sa lucidité, frappé par sa tristesse et la *manière dont, par exemple*, il était capable de se fâcher, parce qu'au lieu de lui présenter les vrais ouvriers qui avaient construit le barrage de Hirakud, on lui offrait en pâture des officiels endimanchés.

Et puis cette manière qu'avait Nehru d'écouter — de ne pas répondre et de baisser la tête pour regarder plus profondément dans lui-même.

C'est à la suite de cette rencontre que l'épisode de Hirakud est né, pour constituer l'un des neufs épisodes de *India 57* — titre provisoire du film — qui, tourné en Gevacolor, nous conduit à travers toute l'Inde.

POUR LA BONNE RAISON

POUR la bonne *raison qu'il ne faut* pas considérer l'Inde comme un pays de fakirs sous-alimentés qui dorment sur des clous après s'être repus d'un repas de lames de poignards — pas même de Maharajas enturbannés de rose et qui utilisent des saphirs bruts comme pierre ponce, pour la bonne raison aussi que le Yoga n'est pas un dérivé de la boxe française, ni le tigre fatalement du Bengale, pour la bonne raison enfin que comme le pensent trop souvent les hebdomadaires illustrés le mendiant lépreux et la vache sacrée ne constituent pas la base de l'industrie touristique indienne — Rossellini a voulu faire un film honnête.

Mais qu'on ne se méprenne pas, un film honnête n'est pas un film béat.

— « *Vous êtes plus indien que les Indiens* », lui a-t-on dit une fois; et c'est justement parce qu'il prend position comme un habitant du pays, qu'il y aura, présentes dans son film, à la fois la leçon qu'apporte l'Inde à notre civilisation et une mise en garde contre les faux amis.

Dans le fond, Rossellini est un peu venu ici pour les mêmes raisons que celles qui ont fait fuir Chaplin en Suisse, la recherche du silence; dans le sens où le silence est quelque chose de tellement simple et tellement fragile que nous l'avons totalement oublié. Je parle du silence, mais il en est de même pour tous les sentiments élémentaires : la joie, la charité, l'amour, le courage.

Dans la jungle, à 80 kilomètres de Mysore, où nous avons tourné le premier épisode de *India 57*, il y a tellement de silence qu'on n'entend pas venir les éléphants au milieu des bambous. Alors, on est obligé de leur mettre des sonnettes — et ces sonnettes du même coup prennent beaucoup, beaucoup d'importance.



Rossellini et le héros d'un des épisodes de *India* 57.

India 57 ce sera un peu la démarche simple et stylisée du silence qui, bien organisé fait un vacarme fou.

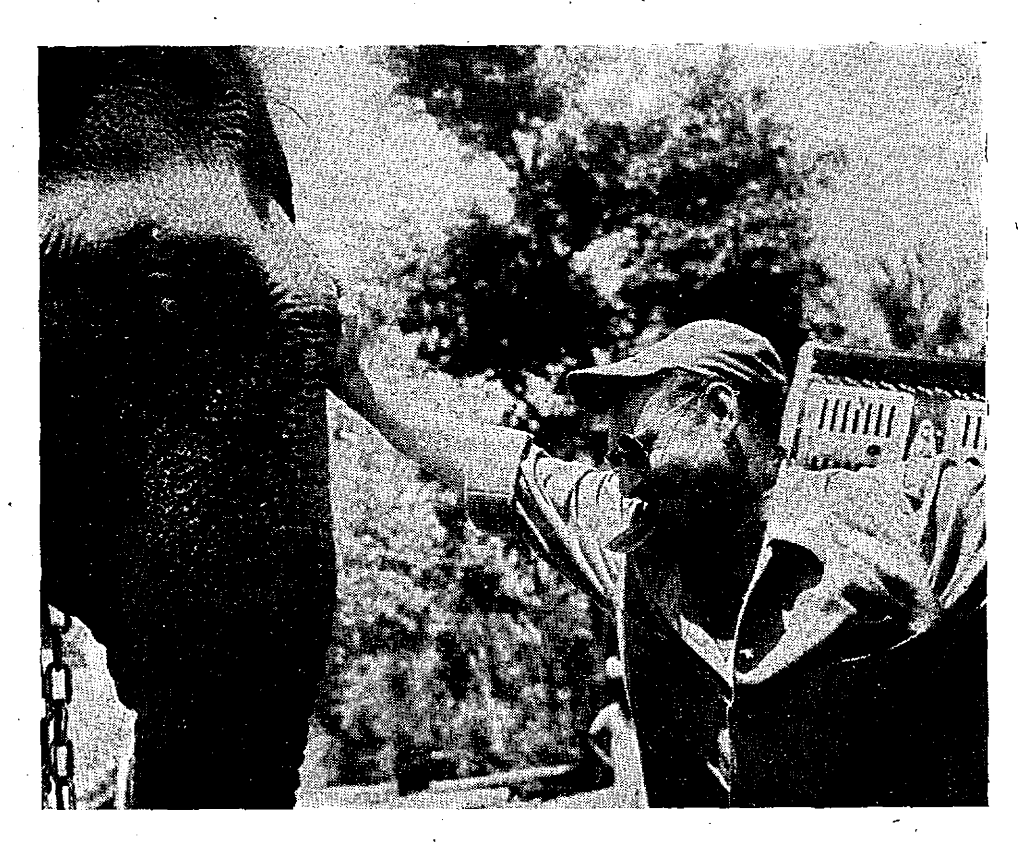
Ce sera le bilan objectif de dix ans de liberté, de dix ans de travail et de toutes les embûches et les pièges qui guettent l'Inde aujourd'hui.

Ce sera la recherche des sentiments primaires et d'une conduite linéaire, non altérée par les compromis ou les attitudes complexes qui sont guidées par l'intérêt ou la peur. Ce sera le choix d'une attitude, le refus des solutions multiples qui conduisent à la lâcheté.

Ce sera aussi la recherche désespérée de la joie du cœur, dans le sens où l'on est heureux par simplicité. La sophistication sociale, la corruption politique et le puritanisme religieux aliènent la liberté spontanée et, si j'ai insisté sur la rencontre de Rossellini avec Nehru, c'est justement parce que ce dernier représente le type même du courage politique.

DON'T HAVE A SEAT !

DANS toute la presse indienne du 30 mars dernier, on rapporte que Nehru, parlant au Congress, a signalé de façon violente, au cours d'un discours de cinq heures, les erreurs relevant souvent de l'indélicatesse et de la corruption qui avaient frappé l'initiative administrative, particulièrement au niveau des villages.



Epreuve de force ?

Dans les journaux du 6 avril, M. Nehru revenait à la charge : « ...*Ce n'est pas seulement l'administrateur qui compte, mais la manière de faire son travail qui importe..., un autre facteur qui contribue à la corruption, c'est le* délai. *Plus on accorde de temps à un administrateur pour payer une somme et plus grande est la chance de corruption...* »

Ce sens du *délai* dont parle Nehru avait frappé et irrité Rossellini; c'est lui qu'il attaquera dans son film.

Passons en revue le bureau typique *indien.*

Une grande salle ou tournent les pankas (1). Des murs couleur de jus de café. Des bureaux jetés pêle-mêle. Des allées imprécises avec une végétation de feuilles de papier serrées par des ficelles. Dans un angle de la pièce les dossiers atteignent presque le plafond. De petits hommes drapés dans des dhotis (2) blancs, les yeux cerclés par des lunettes, *une petite toque noire inclinée sur* le cerveau, mâchurés d'imposants signes de caste — règlent avec le bec de leurs plumes les problèmes administratifs de l'Inde.

A voix lente, l'un de ces petits hommes épelle en chantonnant un paragraphe,

(1) Panka : ventilateur.

(2) Dhoti : pièce de coton blanc drapée autour de la taille.

pose la feuille de papier qui vous concerne sur la table, sous une boule de verre pour qu'elle ne s'envole pas.

« *Have a seat* », dit-il.

Il s'éloigne, rencontre un collègue, lui soumet le problème. Et tous deux parlent si fort et si longtemps que ce problème minuscule en soi grandit, s'épanouit, rebondit, s'ensable et devient soudain insoluble.

Et c'est cette épaisse couche de papier noircie par l'encre, jaunie par le temps, froissée par l'usage qui compose le plus dangereux isolant entre Nehru et la quasi-totalité des gens de l'Inde.

Il se crée, entre la tête du gouvernement et, par exemple, les populations rurales, une barrière levée par une minorité de gens de classe moyenne qui, unis par une sorte de voyoucratie de la médiocrité, protègent des intérêts limités et étroits. Cet égoïsme profond se réfugie derrière la religion. (Les Brahmins constituant souvent les cadres de l'administration, puisque sachant lire et écrire, ils ont été recrutés par les Anglais et sont demeurés là.)

Cette incapacité à prendre une décision franche, ce besoin constant de se voiler derrière des arguments faussement moraux conduit à l'irresponsabilité.

« *I prefer cowardice to rash adventure* », nous disait l'un d'eux. Dès lors orthodoxie devient synonyme de puritanisme. On se retire chez soi avec son Dieu, on parle derrière les murs, en famille, on oublie la joie, on perd le sens de l'humour et l'on ignore la charité.



Salut mutuel

Gandhi avait mis en garde contre ce danger : « *J'ai découvert,* dit-il, *au cours de mes voyages à travers l'Inde que mon pays était saisi d'une peur paralysante. Nous n'ouvrons pas nos lèvres en public : nous pouvons seulement parler de nos opinions secrètement. Nous pouvons faire ce que nous voulons à l'intérieur des quatre murs de notre maison. Mais ces choses-là ne sont pas réservées à la consommation publique... Avant de pouvoir aspirer à guider le destin de l'Inde, il nous faudra prendre l'habitude du courage.* »

Cette habitude du courage et de la bonne volonté, on la retrouve à des millions d'exemplaires chez les paysans et les artisans de l'Inde.

Rossellini se souviendra sans doute longtemps du petit forgeron de Havéri — un village de quelque maisons — qui, toute une nuit, lutta avec une lime, un marteau et un peu de charbon de bois pour fabriquer quatre lames de ressort et les substituer à celles de la voiture qui s'étaient cassées. Il y avait tellement de force tranquille chez lui ! Et comme elle était touchante la hutte qui constituait son « garage », où chantait le coq troublé dans son sommeil et qui se trompait d'heure !...

Il faut aussi citer cet autre exemple d'appétit de connaissance et de participation chez les villageois indiens :

Les mouvements de *Community Projects* ont pour but de provoquer une initiative collective des paysans pour améliorer leur propre vie. Il s'agit d'une collaboration bénévole qui les amène à bâtir leur propre route ou à creuser leur propre puits.

Désireux de repérer les lieux de tournage de l'épisode qu'il consacre aux *Community Projects,* Rossellini était entré en contact à plusieurs reprises avec les *Gram Sevaks,* c'est-à-dire ceux qui, par leur formation dans des centres gouvernementaux, sont à même de fournir conseils et aide spécialisée aux paysans afin de résoudre leurs problèmes.

Gram Sevak signifie mot à mot « le serviteur du village ». C'est un terme où entre l'idée d'humilité.

Rossellini avait bâti son épisode de telle sorte que son *Gram Sevak* arrivait, à force de persuasion, à décider les paysans réticents à creuser le puits nécessaire à leur village. Le *Gram Sevak* apparaîtrait comme un être d'élite, plein de foi et qui convaincrait des paysans retardataires et ennemis de tout changement.

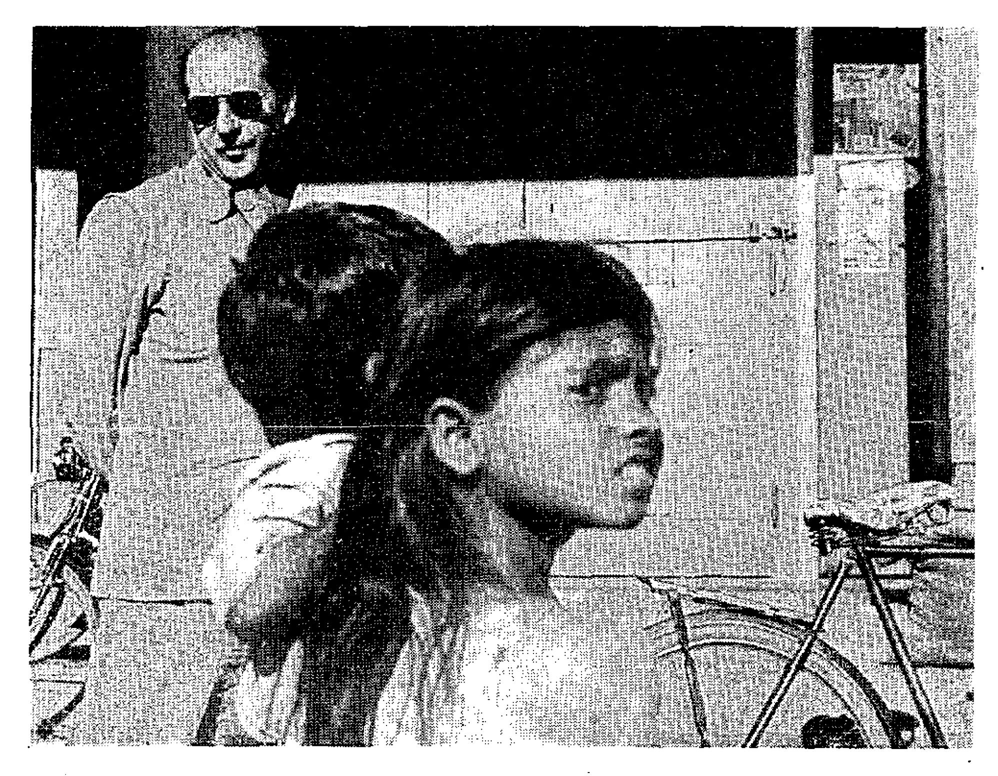
Or, après les nombreuses conversations qu'il avait eues avec des *Gram Sevaks,* il était clair que le problème de la résistance des paysans devant les *Community Projects* — valable en 1952 — était depuis longtemps dépassé. En 1957, les paysans ne refusaient plus l'aide mais la recherchaient et les villages non touchés par le plan s'en plaignaient amèrement.

Un jour, près de Mandya, entre Mysore et Bangalore, au bout d'un plateau désertique, nous sommes arrivés dans un petit village. Nous étions accompagnés par un officier de *Community Projects* qui parlait l'anglais et se faisait l'interprète des villageois. On nous installa dans une petite maison carrée où se réunissait habituellement le Panchayat (1). Il y avait là une minuscule bibliothèque où les gens du village pouvaient se documenter.

On finit par faire venir le Patel ou chef du village. C'était un homme d'une soixantaine d'années, la tête plutôt ronde, craquelée par le soleil, les yeux terriblement attentifs. Il ne connaissait pas l'anglais : seulement sa propre langue, le kannada.

La conversation entre Rossellini et l'officier des *Community Project* roulait sur les différentes cultures du village. Le Patel, de plus en plus intéressé se mêla à la conversation et bientôt entre lui et Rossellini commença un long entretien. Tous deux

(1) Panchayat : conseil des 5, qui administre le village.



Rossellini « dans les rues »

parlaient, le premier en kannada, le second en italien et, par je ne sais quel miracle, se comprenaient. Ils évoquaient des mots sanskrits, le nom des graines et la récolte du raisin.

L'anglais était devenu inutile et c'était un peu une revanche.

LE TOURNAGE OU L'HISTOIRE DE LA BALEINE

APRES deux mois de préparations, nous sommes partis le 18 février de Bombay par route et la pauvre station-wagon Plymouth chargée de nous transporter n'est plus que l'ombre d'elle même. Son compteur indique que nous avons parcouru plus de 20.000 kilomètres et ses écrous tombent comme des fruits trop mûrs. Nous avons parcouru tout le Sud couvrant un métrage énorme pour les documentaires. Le premier épisode nous a éloigné à 80 kilomètres du premier téléphone. Pas d'eau, si ce n'est celle de la rivière Cauveri, pas d'électricité non plus. Des cohortes de fourmis noires envahissaient sans prévenir notre domicile, puis, sans plus de logique, repartaient. Chaque jour il fallait parcourir la piste poussiéreuse pour se ravitailler en sodas. Ajoutons les cobras, les pythons, les éléphants sauvages. Un jour, Tonti, armé de sa 16 mm approcha si près d'un solitaire que celui-ci, après un bref coup de klaxon, le chargea. Les touffes de bambous, hautes de vingt mètres, tombaient frappées par cette espèce de montagne agile et Tonti s'échappa je ne sais trop comment. Quant à la chaleur, elle atteignit jusqu'à 42° à Hirakud où nous

venons tout juste de terminer le tournage. Et puis l'impossibilité de trouver une bonne *caméra, l'importance des distances, la différence des langues, le mauvais état des* routes...

Au milieu de tout cela, il y a Rossellini.

Il bouge, il cherche, il regarde, il roule en voiture, il démolit ce qu'il a pensé la veille.

Ce *que beaucoup autour de lui prennent* pour une profonde instabilité, c'est simplement son étrange capacité d'être si près des choses, des événements et des situations, qu'il marche en même temps qu'eux. L'objectivité n'est pas quelque chose de fixe : c'est un renouvellement permanent; et c'est bien ce qui explique pourquoi Rossellini répugne à figer sur du papier son découpage.

Je suis sûr que depuis son arrivée il n'a pas dormi plus de quatre à cinq *heures par nuit. Il est capable d'une étrange résistance* physique.

Ue fois, il est revenu les larmes aux yeux. Un ami à lui s'était tué dans une course automobile. Il était épuisé et ce jour-là nous devions repartir de Bombay pour atteindre Bangalore en voiture. Tendu par le chagrin, la fatigue (nous étions venus de Bangalore la veille, il me dit : *c'est exactement comme les baleines lorsqu'en groupe, elles se lancent contre le rivage d'une île et se tuent. Je vous demande ce qui les pousse ? Je sens en moi si fort cette baleine.* »

Et nous sommes partis.

Sur le coup d'une heure du matin, Habib, le directeur de Production, ivre de fatigue, entra dans le coma. Raide, gris, léger, il se livrait à une crise de lévitation mortelle au ras de la banquette. Ses yeux doucement grandissaient, baignés par le sang qui les injectait.

Puis soudain il sembla jaunir, prématurément vieilli par la poussière. Rossellini toujours au volant demanda : « *Bientôt il sentira mauvais. On le jette ?* »

Parce que la caméra devait être réparée, il nous avait conduit en 18 heures sans interruption — et lui conduisant seul — de Bombay à Bangalore, soit 1 350 km.

★

Je pense qu'il n'est pas encore temps de parler en détails des différentes histoires qui composent le film. D'abord parce que deux seulement sont terminées, mais aussi parce que la base avec laquelle nous travaillons est susceptible de *modifications en cours de tournage. On peut tout de même mettre l'accent* sur le ton de l'entreprise.

Rossellini tourne avec les gens qu'il trouve sur place. Les dialogues en kannada, en oriya ou en hindi sont écrits spécialement au jour le jour. Le film comportera une introduction documentaire générale destinée à établir à la fois un bilan de la situation en 1957 et à déblayer les idées fausses, conventionnelles ou fantaisistes qu'on a au sujet de l'Inde.

Chaque épisode sera lui-même introduit par une nécessité documentaire. La structure générale du film fera tout de suite penser à *Païsa*, mais, par ses thèmes, *India 57* représentera plutôt une synthèse de l'œuvre rossellinienne. En effet, chez Rossellini on peut distinguer deux aspects : celui qui est représenté par *Païsa* et celui qui l'est par *Voyage en Italie*. Le premier procède de ce que l'on pourrait appeler une sorte de réalisme extérieur ; les personnages de *Païsa agissent. La réalité* de la guerre ou de l'immédiate après-guerre avait pour conséquence normale de se traduire en termes d'action. Cette période aiguë passée, est venue celle où devaient se régler les crises morales.



Rossellini entouré de son opérateur Aldo Tonti (à g.) et de son assistant Jean Herman.

Il ne s'agissait plus de comportements lisibles de l'extérieur. Mais c'est une erreur de considérer qu'il y a rupture entre *Païsa* et *Le Voyage*. Ce sont deux attitudes complémentaires. Nous en verrons l'intégration dans *India 57*.

Si l'Inde est tellement importante pour Rossellini, c'est bien parce que depuis 1947, elle a dû à la fois faire preuve de dynamisme extérieur — nécessité de se gouverner, de se moderniser, de réviser sa structure — et de dynamisme intérieur : c'est l'aspect « courage » auquel faisait allusion Gandhi.

La caractéristique des grands problèmes posés par l'Inde, c'est leur relativité. Prenez l'exemple de Hirakud, c'est le plus long barrage du monde. Trente-cinq mille ouvriers — pour une bonne moitié des femmes — travaillaient sur le chantier à raison de 80 francs par jour. Hirakud représente une amélioration dans le modernisme du pays et d'autre part, il paraît monstrueux de faire travailler une femme par un soleil de 40° pour une somme si dérisoire, mais on peut nuancer terriblement le problème, si l'on considère qu'en substituant une pelle mécanique on supprime 30 ouvriers, c'est-à-dire qu'on les fait crever de faim et que, de plus, on dépense une plus grosse somme d'argent. Cette perpétuelle lutte entre le bon et le mauvais à l'intérieur même de données qui ont l'air bonnes ou mauvaises conduit à la nuance la plus extrême. Le juste, au sens rossellinien du terme, n'est pas schématique. Il est cruel et drôle, tortueux et facile, définitif et temporaire. Tout ceci Rossellini l'avait montré dans sa *Macchina Amazzacativa*.

De toute façon, *India 57* sera un film à la fois plein de bonté et tranchant, car une profonde angoisse est à la base de la démarche du réalisateur.

Rossellini est venu ici la tête bourrée de questions. Les dangers représentés par l'hygiène-trop-propre, le bouton-qu'on-tourne-et-qui-résoud-tous-le-problème, le digest-à-instruire-les-enfants-de-cinq-ans-en-cinq-jours, les pilules-à-ne-plus-manger, lui ont fait peur.

En effet, le progrès rend puissant, donc rapproche de Dieu. Mais son aspect vulgarisateur procède de façon malhonnête; cela tient un peu du vol à la tire : une espèce de grignotement orgueilleux où l'homme oublie l'humilité et la prière pour dérober le pouvoir.

Jean HERMAN.



Stanley Kubrick tourne *Paths of Glory*

BONJOUR MONSIEUR KUBRICK

par Raymond Haine

Dans les studios de Münich, sur un plateau voisin de celui où André Hunebelle tourne *Casino de Paris*, Stanley Kubrick et James Harris, l'équipe la plus jeune et la plus indépendante du nouveau cinéma américain, travaille paisiblement à la réalisation de *Paths of Glory*, dont les acteurs principaux sont Kirk Douglas, Ralph Meeker et Adolphe Menjou.

Deux films, *Le Baiser du tueur* et *The Killing*, suffirent à attirer l'attention générale sur Stanley Kubrick, un jeune réalisateur de vingt-huit ans dont le nom est aujourd'hui cité par tous les metteurs en scènes importants du cinéma américain. Comme Kubrick lui-même me l'a expliqué, ces deux films ne constituaient cependant pas ses premiers pas dans le cinéma, pour lequel il s'est toujours passionné. Il n'était encore qu'un collégien de seize ans lorsque le magazine Look publia les photographies qu'il avait prises de son professeur lisant « Hamlet ». Un an plus tard, il entrait dans l'équipe des reporters-photographes de ce magazine. Son premier court-métrage, il le réalisa à vingt-et-un ans. En une quinzaine de minutes, ce film décrivait trois ou quatre heures de la vie d'un boxeur professionnel avant son grand match. (Il devait d'ailleurs réemployer de brefs extraits de ce court-métrage plus tard, pour *Le Baiser du tueur*.) Ce film, qui lui avait

coûté 3.900 dollars et fut revendu pour 4.000, passa complètement inaperçu. Kubrick n'eut guère plus de chance avec son court-métrage suivant, *Flying Padre*. Il décida alors de se lancer sans plus tarder dans le long-métrage de fiction. Il fit le tour des membres de sa famille et, usant de tous ses dons de persuasion, réussit à réunir la somme de 50.000 dollars pour réaliser *Fear and Desire*, l'histoire de quatre soldats égarés dans les lignes ennemies. Pour la première fois, la critique s'intéressa à lui et apprécia « les qualités visuelles » de son ouvrage. Néanmoins, le public bouda. Nullement découragé, Kubrick convainquit quelques amis de sa famille, qui financèrent *Le Baiser du tueur*, dont l'échec commercial fut plus grave encore. C'est alors qu'il rencontra l'homme le plus important pour sa carrière, James Harris, âgé de vingt-neuf ans et déjà producteur et distributeur très fortuné de la télévision.

JAMES HARRIS DIXIT

A Münich, où James Harris produit donc *Paths of Glory* en même temps qu'il s'occupe, à Londres, de la réalisation d'une série de quatre-vingt-dix petits films pour la télévision, il étonne tout le personnel des studios par l'extrême jeunesse de son allure, par l'entière confiance et la totale liberté de travail qu'il laisse à son metteur en scène, par son amour du bon cinéma, par le fait aussi qu'il réalise, en marge de *Paths of Glory*, un court-métrage dans lequel il joue d'ailleurs un petit rôle — parce que cela le distrait — et aussi parce qu'il occupe ses heures de loisirs en jouant au base-ball avec une équipe de l'armée américaine cantonnée à Münich.

Tout cela correspond évidemment fort peu à l'image habituelle du producteur, surtout à celle du producteur allemand.

Sa rencontre avec Stanley Kubrick, James Harris me l'a racontée en ces termes :

« *Je faisais mon service militaire dans le Signal Corps, où on s'occupe aussi — comme vous savez — de réaliser de petits films pour l'armée. Or, je cherchais depuis longtemps à m'évader un peu de la télévision. J'aime beaucoup le cinéma. Et j'étais à la recherche d'un collaborateur de talent. Mais je voulais que celui-ci fût inconnu et qu'ensemble, nous réalisions quelque chose tranchant assez violemment sur le conformisme de Hollywood, qui est peut-être la ville que je déteste le plus au monde. Ce fut un de mes compagnons de chambre qui me parla de Stanley Kubrick. Il me dit qu'il avait pour ami un jeune homme bourré de talent, connaissant le cinéma sur le bout des doigts, très cultivé, d'une expérience et d'une maturité fort peu communes. Je fus très intéressé lorsqu'il me précisa que ce garçon écrivait lui-même le traitement de ses sujets, qu'il les réalisait lui-même, qu'il était en outre son propre opérateur de prises de vues et qu'il montait également ses films. Cet ami commun me conseilla de voir* Le Baiser du tueur. *Je vis un film assez raté, une espèce de bric-à-brac, mais sympathique par ses ambitions. Il était tout de même facile de déceler là-dedans une personnalité très intéressante. Je ne fus pas déçu lorsque je rencontrai Kubrick. Nous devînmes vite amis et je décidai de produire son prochain film. Nous décidâmes que, pour appâter plus aisément une firme, il convenait que notre scénario fût basé sur un roman policier. Nous choisîmes* Clean Break, *de Lionel White, qui racontait un hold-up au pari mutuel, et Stanley en écrivit l'adaptation. Je me mis alors en route avec ce scénario. United Artists accepta d'investir deux cent mille dollars dans l'affaire. Mais ce n'était pas suffisant. Pour donner le maximum de chances à Stanley, j'ajoutai moi-même* 120.000 *dollars. Cest ainsi que la Harris-Kubrick Films Corp. produisit* The Killing, *qui étonna le monde du cinéma par la modicité de son prix de revient, fut un assez joli succès commercial en outre et, surtout, imposa le nom de Kubrick parmi les meilleurs.*

Nous eûmes alors, des firmes les plus importantes, des propositions, Après Paths of Glory, *nous tournerons un autre film pour United Artists, puis peut-être travaillerons-nous*

pour M.G.M. Sans concessions toutefois, car ni Stanley ni moi ne voulons en faire. D'ailleurs, je ne produis pas de films de cinéma pour gagner de l'argent. La télévision m'en rapporte assez. Nous faisons du cinéma tout simplement, parce que nous l'aimons et que nous y croyons.

D'autre part, grâce à mon argent, nous réussissons à sauvegarder notre indépendance. S'il arrive que le budget prévu par la firme se trouve dépassé, c'est moi qui investis le supplément. »

Quand on lui demande les raisons de sa confiance absolue en Kubrick, il répond :

« *Nous choisissons évidemment le sujet ensemble, mais je le laisse ensuite complètement libre. Non seulement, parce que je suis certain de la qualité de son travail, de son talent, mais aussi parce que Stanley est un de ces rares metteurs en scène qui ont le « sens du budget ». Il ne travaille pas contre son producteur. Il a un certain respect de l'argent investi. Aussi, quand il me demande d'augmenter le budget, je le fais sans la moindre discussion. Je sais qu'il n'agit pas sous l'impulsion d'une fantaisie soudaine mais que, au contraire, il considère que cela est obsolument nécessaire à la bonne réalisation du film.* »

LA PAROLE EST A KUBRICK

A l'encontre de James Harris, qui bouge tout le temps lorsqu'il parle, qui se lève, marche de long en large, s'asseoit sur les tables, Stanley Kubrick, malgré ses allures latines, est d'un calme inaltérable.

Aux studios de Münich, je l'ai regardé travailler pendant une journée entière. C'est un réalisateur qui sait exactement ce qu'il veut et qui connait les moyens d'y arriver. Au début, son directeur de la photographie pour *Paths of Glory* (toute l'équipe technique du film est allemande) était outré que Kubrick choisît lui-même les angles de prises de vues et qu'il se mît à la camera pendant les premières répétitions, ne la quittant qu'après avoir obtenu l'éclairage et l'angle voulus. Mais les crises de nerfs de ce technicien — de même que celles de quelques-uns des acteurs auxquels Kubrick fait reprendre leur scène vingt fois si nécessaire — sont venues se heurter à l'obstination courtoise de ce jeune réalisateur qui, pour travailler avec le maximum de chances et de rapidité, a d'abord imposé sur le plateau une organisation impeccable. Après quelques jours de ce régime, la colère de certains de ses collaborateurs s'était changée en dévouement et en admiration. Inconnu des cinéastes allemands lors de son arrivée à Münich, Kubrick est rapidement devenu un metteur en scène qu'ils citent en exemple.

Voici la transcription d'une partie de la conversation que j'ai eue avec lui :

Vocation

— *Considérez-vous le cinéma comme un moyen d'expression souverain ? Plus exactemen : le cinéma est-il la forme d'expression que vous avez définitivement choisie ? Ne serait-il pas possible que, plus tard, vous désiriez être romancier, ou peintre ?*

— Non, je ne le pense pas. Je crois fermement dans le cinéma et j'ai même la faiblesse d'être convaincu qu'il constitue une très importante forme d'expression de notre époque. Exactement comme la forme romanesque a connu son apogée, sa forme la plus achevée, au dix-neuvième siècle, avec des écrivains comme Dostoïevsky, Stendhal, Balzac, Tolstoï... Aussi suis-je résolument adversaire de l'adaptation au cinéma de bons romans, surtout de ceux que j'ai particulièrement aimés. C'est la raison pour laquelle, lorsque je suis à la recherche d'un sujet et que j'aborde un roman, je ne veux considérer que des



Kirk Douglas et Timothy Carey dans *Paths of Glory*

ouvrages qui, littérairement, ne sont pas très réussis. Ce que j'y recherche alors, c'est la simple anecdote mais il faut évidemment que cette anecdote me suggère des relations intéressantes entre personnages. En fait, c'est plutôt une étincelle que j'ai recherchée jusqu'à présent. Comme vous savez, il est très difficile de dénicher une bonne histoire, mais c'est ma préoccupation première. Cette fois, pour *Paths of Glory*, j'en ai enfin trouvé une qui me satisfait très fort.

— *Ce que vous me dites là me surprend assez. De vos films précédents, il apparaissait que vous étiez de ces cinéastes beaucoup plus soucieux de créer un climat que de raconter une histoire.*

— Je cherche, bien entendu à créer un climat, mais un peu comme une échappatoire lorsque le sujet ne présente pas beaucoup d'intérêt en soi. C'est le cas pour *Killing*, qui n'était qu'une simple histoire policière et que j'ai sauvé — du moins je le crois — de la banalité en employant un procédé narratif assez littéraire pour ce qui est de la chronologie des événements. Le temps de la narration romanesque est essentiellement plus vaste et offre infiniment plus de possibilités que celui du cinéma. En fait, je ne vous apprends rien en disant que leurs styles sont incomparables et incompatibles. Aussi ne rêverais-je jamais d'adapter un bon roman, l'univers qu'il a créé tenant alors à des moyens spécifiquement littéraires. Je cherche de bonnes histoires, mais soyez sûr que je ne le ferai jamais parmi les écrivains importants, où pourtant, les anecdotes abondent. Car les écrivains très importants ne dédaignent jamais de raconter une histoire. La première condition n'est-elle pas d'intéresser tout lecteur ? Un roman qui ne tient d'ailleurs que par le simple talent de son auteur, par son écriture, ne m'intéresse pas. Un écrivain anglais que j'aime assez, E.-M. Forster, a précisé : « *Peut-être est-ce triste, mais il est impérieux de le constater : un roman doit raconter une histoire.* »

— *Pour ce qui est de la littérature, ne parlons pas, voulez-vous, de Hemingway...*

— D'accord, ne parlons pas de Hemingway.



Killer's Kiss

— *Je suppose que vous aimez Faulkner, à tout le moins certains de ses romans ?*

— J'aime beaucoup « Les Palmiers sauvages ». Mais je n'aime pas « Sanctuaire » et je me demande encore comment j'ai eu le courage d'aller jusqu'au bout de son dernier livre, « The Fable ».

— *Que pensez-vous des jeunes écrivains comme Carson Mac Cullers et Truman Capote ?*

— Ils ont beaucoup de talent mais ils ne m'intéressent pas beaucoup. Les jeunes écrivains américains que je préfère aujourdhui sont Calder Willingham et Shelley Foot.

Mes Films

— *Pour revenir au cinéma, que pensez-vous, à l'heure actuelle, de votre film* Le Baiser du tueur ?

— Vous l'avez vu ?

— *Oui.*

— Vous, qu'en pensez-vous ?

— *Je dois admettre que je ne l'aimais que dans la mesure où, sous une forme d'avant-garde très périmée, il laissait cependant percer beaucoup de talent et une personnalité.*

— Moi-même, je ne le considère que comme un travail d'amateur. Le sujet étant terriblement mauvais et mal développé, mais cela m'a tout de même permis d'attirer l'attention. *The Killing* a été mon premier vrai travail de professionnel. Là aussi, le sujet était assez mauvais mais j'en ai soigné bien davantage la réalisation. Néanmoins, il a été

tourné en vingt jours seulement. Le montage — je monte moi-même tous mes films — m'a pris beaucoup plus de temps.

— *Vous paraissez très satisfait de votre présent film,* Paths of Glory.

— Oui. Le sujet me plaît beaucoup. Tous les personnages principaux sont très intéressants et les situations qu'ils traversent portent les qualités des uns et des autres à un certain degré de paroxisme. La situation, historique par ailleurs, se produit dans l'armée française pendant la première guerre mondiale. Mais elle pourrait s'être passée dans n'importe quelle armée du monde En fait, j'avais même songé à la faire se dérouler dans une armée imaginaire. J'avais déjà réalisé, avant *Le Baiser du tueur,* un drame de guerre : *Fear and Desire.* Le résultat a été catastrophique, sans doute, parce que j'avais dénationalisé l'armée en cause. Comment, en effet, intéresser fortement le spectateur si, au départ, on lui dit que cela se déroule dans une armée inventée de toutes pièces ? Ce qui m'a intéressé ici, c'étaient les possibilités dans l'évolution psychologique des personnages. Le film ne délivre pas de message. Ce n'est, en aucun cas, un film ni pour, ni contre l'armée. Au maximum, c'est un film contre la guerre, qui peut placer des hommes dans de telles situations de conscience.

— Paths of Glory *est également adapté d'un roman ?*

— Oui, Harris et moi cherchions un sujet. Je me suis souvenu alors d'un roman de Humphrey Cobb que j'avais lu lorsque j'avais quinze ans et il m'avait laissé un souvenir durable, non par ses qualités littéraires, mais par la troublante et tragique situation de trois de ses personnages — trois soldats irréprochables, accusés de couardise et mutinerie, et que l'on fusillait pour l'exemple. Nous avons relu le roman et sommes tombés d'accord. Calder Willingham, Jim Thompson et moi-même en avons alors écrit l'adaptation.

— *Avez-vous pu facilement convaincre une compagnie de production et de distribution ?*



Killer's Kiss



The Killing

— Non, Bien au contraire. Toutes, qui nous ont cependant fait de multiples offres depuis *The Killing*, demandaient d'importantes modifications à notre screenplay et notamment l'introduction d'une envahissante histoire d'amour. C'est alors que Kirk Douglas nous a aidés. Il a beaucoup aimé le scénario et tenait à jouer le rôle principal. Sur la foi de son nom alors, tout a été plus facile. Et United Artists a accepté.

— *Pourquoi tournez-vous ce film à Münich ?*

— Tourner à l'étranger nous évitait des frais considérables, principalement pour ce qui est du château où se déroulent de nombreuses scènes. Nous aurions aimé le tourner en France, mais nous avons trouvé ici à Münich, tout juste à côté des studios qui sont également très bien équipés, comme vous avez pu le voir, tous les paysages d'extérieurs qu'il nous fallait et le château en question.

— *Combien de temps va vous prendre le tournage de ce film ?*

— Soixante jours de tournage sont prévus ; c'est-à-dire jusqu'à fin mai. Ensuite, le montage du film me prendra vraisemblablement soixante autres jours.

Ophuls d'abord

— *Allez-vous souvent au cinéma, M. Kubrick ?*

— Aussi souvent que possible.

— *Quels sont vos auteurs de films préférés ?*

— En tout premier lieu, je place Max Ophuls qui, pour moi, réunit toutes les qualités. Il avait un flair exceptionnel pour dénicher de bons sujets dont il tirait le maximum. C'était en outre un très grand directeur d'acteurs. Son film que je préfère et que j'ai vu maintes fois, c'est *Le Plaisir*. J'ai beaucoup aimé aussi *Madame de...* même si, là, le

sujet était plus mince. Ce film était malgré tout un enchantement. Par contre, j'ai été légèrement déçu par *Lola Montès.*

— *Que pensez-vous de Kazan ?*

— C'est incontestablement le meilleur metteur en scène que nous ayons en Amérique. Cet homme est capable, en outre, de tirer des miracles des acteurs qu'il emploie. Mais l'auteur que j'admire le plus après Max Ophüls, c'est sans aucun doute Ingmar Bergman, dont j'ai vu tous les films. J'aime énormément *Sourires d'une nuit d'été.*

— *Connaissez-vous en France, les films d'Alexandre Astruc ?*

— Malheureusement non, mais des amis m'ont recommandé *Les mauvaises rencontres* comme un film intéressant. En France, j'aime beaucoup Jacques Becker. Il fait des films mineurs, dira-t-on. *Edouard et Caroline* est néanmoins une chose ravissante. Et cette réputation de légèreté n'a pas empêché Becker de faire un excellent film dramatique, *Casque d'or,* que je suis allé voir plusieurs fois.

— *Connaissez-vous les films de Fellini ?*

— Je ne connais que *La Strada* mais cela me suffit amplement pour voir en lui la personnalité poétique la plus intéressante du cinéma italien... Nous parlions, il y a un instant, d'Ingmar Bergman.... Un film suédois dont j'ai conservé un souvenir très vivace était *Mademoiselle Julie,* qui était mis en scène de façon extrêmement remarquable. Par qui ? Le savez-vous ?

— *Alf Sjöberg. Pour reparler de Hollywood, voyez-vous — Kazan mis à part — d'autres directors ?*

— J'aime assez ce que font Stevens et Huston.



The Killing

— *Vous ne dites rien de Robert Aldrich ?*

— Je n'apprécie pas tous ses films... Quel film d'Aldrich avez-vous en tête lorsque vous évoquez son nom ?

— Le Grand Couteau, *bien entendu.*

— D'accord. Celui-là est intéressant.

— *Et du côté des écrivains de cinéma, qui appréciez-vous particulièrement ? Que pensez-vous de Budd Schulberg par exemple ?*

— Bien sûr, Budd Schulberg a beaucoup de talent et il compte même parmi les meilleurs écrivains de cinéma mais, personnellement, je n'apprécie pas beaucoup ses scripts. Il y a pas mal d'enfantillages dans celui de *Sur les quais* par exemple. C'est le genre de chose qui a la prétention d'aller très loin et ne va nulle part... Non, le meilleur écrivain de cinéma que nous ayons est, sans contestation possible, Tennesee Williams. Il a un sens inégalable de la construction dramatique. C'est un maître. Quel dommage qu'autant de qualités d'écrivain ne s'exercent que pour dire « la vie est bien moche ». Si l'on peut parler de message à ce propos, ce n'est vraiment pas très original. Oui, quel dommage que ses scripts soient axés sur une dégénérescence qui perd même de son pouvoir de fascination à force d'être répétée.

— *Préférez-vous travailler avec des acteurs professionnels ou des amateurs ?*

— Je crois que cela dépend du genre de films que l'on fait. Pour *Le Baiser du tueur,* j'ai bien dû m'accommoder d'amateurs. Mais lorsque les rôles sont assez difficiles, qu'ils comportent beaucoup de dialogues, qu'ils sont assez nuancés, je préfère évidemment des acteurs professionnels qui ont l'habitude de lire des scripts. Ils en comprennent mieux les possibilités ; ils apportent dans leur jeu toutes les ressources de leur expérience et ils saisissent instantanément ce que le metteur en scène attend d'eux. Kirk Douglas est un grand comédien et j'ai évidemment toute satisfaction à tourner avec lui. Tous les rôles principaux de *Paths of Glory* sont d'ailleurs tenus par des acteurs très expérimentés. Outre Kirk Douglas, nous avons Ralph Meeker (qui a créé *Picnic* à Broadway), Adolphe Menjou, George MacReady, Wayne Morris, Richard Anderson, un jeune acteur qui va probablement faire une grande carrière. Il tient ici un rôle très antiphatique. Il a fortement impressionné tous ceux qui ont vu les rushes. Déjà, les grosses compagnies sont à sa poursuite. Et nous avons aussi cet excellent comédien que vous connaissez, Timothy Carey. C'est lui qui, dans *Killing,* tuait un cheval pour créer diversion pendant qu'avait lieu le hold-up au pari mutuel.

Et après ?

— *Actuellement, pensez-vous déjà à un prochain film ?*

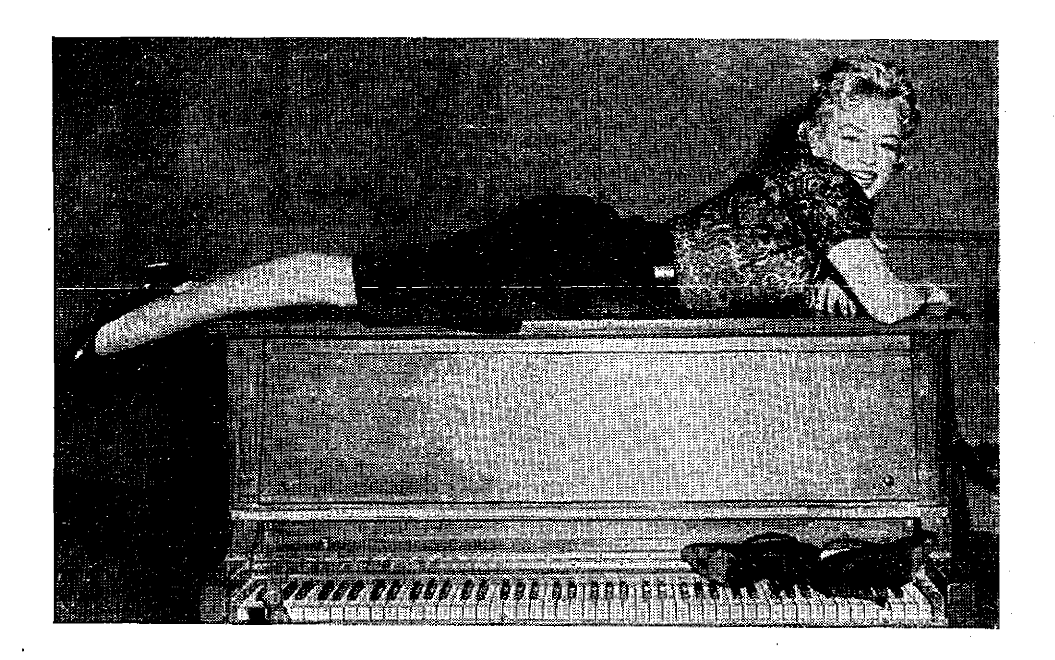
— Oui, mais je préfère ne pas en parler pour l'instant car je ne pourrais rien dire de très précis.

— *Avec Harris naturellement.*

— Avec Harris, bien entendu, puisque nous avons formé le Harris-Kubrick Films Corp. Mais nous n'avons pas l'intention de tourner plus d'un film par an. Personnellement, je considère en effet que la préparation minutieuse d'une film, sa réalisation, son montage, sont de nature à soutenir mon intérêt et mon travail pendant une année entière... A propos des auteurs de films que j'aime, il y en a un que j'ai oublié de citer. C'est Chaplin, évidemment, à qui le cinéma doit tant de choses.

Raymond HAINE.

MARILYN CHÉRIE



par Barthélemy Amengual

Après les interrogations passionnées que provoqua l'apparition du cinémascope, il semble bien que tout le monde se soit pratiquement résigné à ignorer ce que les diverses formes d'écran large ont pu apporter de neuf à la communication cinématographique.

« Gêne exquise » offerte aux talents véritables, fenêtre panoramique « idéale pour les panoramas », miroir grossissant derrière quoi tout, même le Grand Ensemble, paraît vu en gros plan, à cela près — tenu pour accessoire —, rien ne serait changé au royaume de l'image émouvante. Malgré quoi, en moins de quatre années, le cinémascope tirait Hollywood de l'effrayant marasme où elle était tombée et, phénomène peut-être moins concret mais plus étonnant, le cinémascope rendait vie au règne enseveli de la *star* : James Dean ressuscitant Rudolf Valentino, Marilyn Monroë promettant de retrouver, après celle d'une Pola Negri, l'étoile de Garbo, et nul critique, enfin, n'osant désormais terminer un article sans consacrer dix lignes obligées à la direction d'acteur.

Il semble malaisé de prétendre que pareils résultats soient nés d'une rencontre toute fortuite. Ne serait-ce pas, plutôt, qu'accroissant les pouvoirs de réalité de l'image filmique, le cinémascope a réactualisé et aggravé le paradoxe ontologique du cinéma selon lequel être et paraître s'entr'exaltent dialectiquement ?

Mais je n'essaierai pas, plus ou moins sérieusement, de l'établir. Je ne me sens pas le cœur de m'attarder davantage et je serai ingrat : tant pis pour le cinéma-

scope qui nous permet de *la si bien voir, pour* Joshua Logan qui sait si bien nous la montrer. C'est Marilyn que je veux chanter. Marilyn-Chérie.

Avec elle, je retrouve la virginité de cœur de mes douze ans et les puissances du cinéma muet. Tout au long de mon enfance, un gros plan était un gros plan, digne de ce los exalté qu'un Epstein, un Belà Balasz ont tressé. A force de parler et de vieillir, il était devenu un grain d'image entre d'autres grains. Voilà qu'à nouveau il nous saute à la gorge, il nous barbouille de présence, il nous compromet (oui, ainsi qu'un mari, qui les cache en rentrant, les traces de rouge, la marque des baisers, le parfum de sa maîtresse).

Depuis quand n'avais-je plus quitté l'écran comme ce jeudi après Marilyn, amputé d'un coin de mon être, un morceau d'âme volé, et « moi » (1) égaré, écrasé, avili par tant de splendeur que je ne posséderai jamais ?

(Si l'on doute que le cinémascope nous ramène vingt, trente ans en arrière, aux sources et aux sommets, à la magie et la fraîcheur en bouton du cinéma, voire en ces temps où le gros plan heurtait comme tête sans corps, qu'on aille voir aujourd'hui un dessin animé cinémascopique : comment tolérer les gros plans étirés en largeur des loups de Paul Terry ?)

Mais Marilyn ? Ils m'amusent, ces critiques qui prétendent la découvrir, dans *Bus Stop,* allègrement démystifiée, démythifiée, enlaidie, abêtie, pauvre fille chargée de dénoncer le côté pile de l'American life ! Ils m'amusent, d'abord parce que, quoi qu'on lui ait fait, Marilyn résiste et son mythe (si mythe il y a déjà) se défend à merveille. Elle est blême, mauve et un peu maigrie. Pauvrette qui ne mange pas tous les jours à sa faim ? — Si vous voulez. Pour mon goût, le mauve et les cernes sous les yeux lui vont tout autant que le rose floral (de *The Seven Year Itch)* et le lilas la transfigure aussi bien que ce rouge électrique qu'elle déclanche d'un coup de pied au cours de sa chanson.

Un pauvre costume, des bas déchirés, cet abracadabrant corsage sur les seins ; ne l'avez-vous pas désirée malgré cet attirail ? On l'a décharnée. Mais on n'a pu lui ôter des fesses. Je trouve qu'elle gagne à ce contraste une pureté, et si pureté déroute, une incorruptibilité de statue, de déesse. Dès qu'elle cherche son rouge, pour *Life,* elle arbore sans l'avoir voulu sa croupe inchangée, comme un blason. A mille lieues alors de l'obscénité, la bouleversante merveille, la profonde unité du monde de l'amour, que rien ne ressemble mieux à un cœur que ce blason-là ! Pourquoi d'ailleurs excepter les fesses ? En vérité, on ne lui a rien enlevé du tout. C'est ici, je crois, que mon idée de statue s'éclaire. Chérie reconquiert, sur un mode qui lui reste propre, quelque chose de l'étonnante présence-absence des statues. Sa splendeur physique, nous la subissons. Et pourtant, de toute évidence, le personnage *nous la* refuse. Elle n'est pas sur l'écran visible. Il faut qu'elle soit *dans* Marilyn.

Cœur, blason, statue, présence de l'invisible, qui parlait de démythiser ? D'autant que — est-ce résultante du style de l'Actor's Studio ? — Marilyn incarne Chérie dans un paroxysme permanent qui, aux antipodes du réalisme, bien loin de la dé-majorer, lui constitue une *singularité* quasi surnaturelle. Dix sources se relaient pour entretenir l'ivresse sans fin dans laquelle elle languit : la naïveté, doucement stupide, de « vedette » confiante en sa *direction*, l'effroi devant son public, l'incapacité professionnelle (elle est alors aussi pitoyablement gourde que la Marie Bell brune du *Grand Jeu :* « Gaiement, gaiement, voici le printemps »), le désir et le trouble, la fatigue et le sommeil, la terreur (dans le bus où, même pour fuir et changer de costume, elle a des gestes engourdis et pétrifiés), jusqu'à l'interminable, le grand, l'admirable enlisement de la fin, dans l'inquiétude, l'indécision de tout l'être, la pudeur, les scrupules de la conscience, inopinément allumée.

---

(1) Est-ce encor moi malgré
Son visage en allé
Et ce qu'elle m'a pris
Dans ses sombres bagages
Ce qu'elle a négligé.

(Supervielle.)





A ses débuts, Marilyn est « protégée » par Louis Calhern dans *Asphalt Jungle* (à gauche) et par George Sanders dans *All About Eve*

De bout en bout, Chérie nous emmène sous cette pluie ralentie de plumes et de flocons où culmine la poésie de *Zéro de Conduite*, car c'est dans un climat semblable qu'elle vit, cet air raréfié que, pathétiquement, elle respire. Au reste, du poisson en aquarium, elle a les étirements somnambuliques et *la bouche toujours ouverte*. Marilyn, on n'a pas à dire qu'elle figure, parmi quelques autres actrices « physiquement majeures », un phénomène plastique. A la différence des Lolo, Sophia, Brigitte et de la Marilyn elle-même d'avant *Bus-Stop*, lesquelles demeurent sur la lancée de la sculpture classique — triomphe du volume — voilà qu'elle transpose au cinéma l'essentielle conquête de la sculpture moderne : la prise de possession du vide.

Splendeur présente-absente, elle creuse l'espace plutôt qu'elle ne l'occupe. Elle nous aspire à elle, elle ne surgit pas vers nous. Avec elle, devant ce visage miraculeusement émacié, sa chair mince et tendue, ses lèvres plus aiguës que le bord précieux d'un vase, ses cavités, bouche et narines, toujours béantes, devant ce visage que l'insolite grossissement du cinémascope arrache aux canons de la beauté normalisée, délié de la notion même de Beauté pour n'en conserver que le contenu efficace, le sentiment nous vient que le corps vivant aussi peut s'offrir à l'autre ambition de la sculpture : modeler une plastique « en creux » et que la nature est capable d'imiter l'art jusque-là.

La nature ? Ici nous retrouvons Logan, ses droits, ses pouvoirs, donc ses mérites. Tout le secret de l'*Actors' Studio*, il semble bien tenir finalement dans un nouvel



Elle nous aspire à elle, elle *ne surgit pas vers nous.*

expressionnisme de jeu qui suggère moins les développements d'une psychologie à travers une durée *dramatique*, que l'*existence* d'une *nature* (James Dean, Brando, Marilyn) et ses engagements vitaux *entiers*, souvent imprévisibles. Il faut beaucoup d'art pour inventer pareils phénomènes, ajouter des natures à la Nature, et davantage pour *nous faire admettre* qu'ils sont attachants. Par là encore, le cinémascope ramène aux sources et, bien sûr, ce retour ne saurait être un recul mais, dialectiquement, un dépassement. Car ce nouveau style d'interprétation renoue — et grâce au cinémascope, l'accomplit — avec ce que, quinze années durant, de Griffith à Stroheim, le cinéma poursuivit en fait de *stylisation* de la vie. (Il est bon de souligner, pour notre propos général, que cette stylisation peuple le monde de créatures irréelles, exactement comme un certain style d'illustration pour livres d'enfants peuple l'univers de jouets.)

Aussi loin de la pantomime que du réalisme, il cherchait, ce cinéma, le sentiment et le mouvement dans une agitation réglée mais permanente de l'interprète : une forme inédite de *danse*. Le rythme *visible* est la grande obsession de ce temps. Après les frêles ingénues de Griffith, les jeux de papillon de la Petite Fiancée du monde, le reptilisme et l'ondoiement velouté des dives italiennes et danoises — danses de l'angoisse, de l'impatience, du désir, de la volupté, de la terreur, de la faim ou du bonheur — en 1921 encore, Jean Epstein le célèbre toujours.

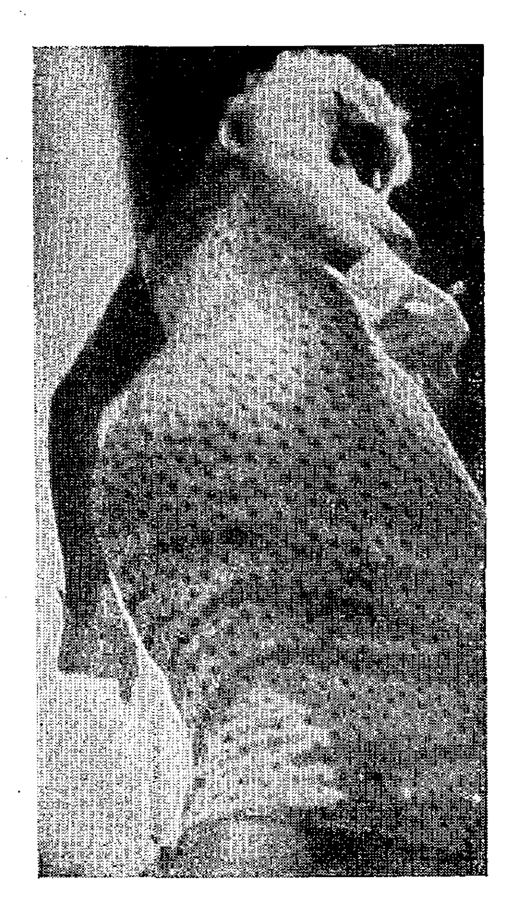
« *Rappelez-vous* comme Griffith fait continuellement bouger ses personnages, quitte à les faire osciller en mesure presque d'un pied sur l'autre, dans beaucoup de scènes du *Pauvre Amour*. C'est ici que le ciné trouvera un jour sa prosodie propre. »

Il entrevoit la perfection du style à la rencontre de cette danse et du grossissement, dans le gros plan, comme une agitation paralysée, une gesticulation au ralenti, le ballet en aquarium, un mouvement si bien intériorisé qu'il n'affleure plus qu'à peine. « *Ouragan* de murmures. » Reconnaissons qu'il est prophétique. Si nous sommes plus réfractaires à ce que garde encore d'extérieur et de mécanique son « nervosisme photogénique » : « Chaplin a créé le héros surmené. Tout son jeu est en réflexes de nerveux fatigué. ...La première fois que j'ai vu Nazimova vivre une enfance à haute tension, trépidante et exothermique, j'ai deviné qu'elle était russe, un des

peuples les plus nerveux de la terre... Et les petits gestes courts, rapides, secs, on dirait involontaires, de Lilian Gish qui court comme l'aiguille des secondes d'un chronomètre... Les mains de Louise Glaum pianotent sans arrêt un air d'inquiétude »... Si tant de nervosité souvent nous excède (la Nana de Catherine Hessling mais non la Billie Dawn jouant aux cartes de Judy Holliday), l'interprétation suprême n'en demeure pas moins aujourd'hui comme hier, une tempête contenue, une hystérie comme rentrée, une danse, intégrée au point de pouvoir passer pour une forme spontanée de la vie. Mais, s'agissant de Chérie, de quelle vie ?



Sept ans de réflexion



Elle transpose au cinéma l'essentielle conquête de la sculpture moderne : la prise de possession du vide.

Je ne crois pas Chérie plus véridique, disons plus réelle, ni certes plus représentative de la femme américaine — serait-ce la moyenne — que ne le fut en son temps la « Divine ». Egalement chimériques, différemment fascinantes. De Garbo, Alain Fournier eût récrit : « Quand on était auprès d'elle on ne songeait pas à son corps. » Par là, elle n'était pas au monde. Marilyn, c'est par son corps omniprésent qu'elle n'est plus au monde. D'être la proie d'un symbole, d'une abstraction, fit Greta divine. Au pôle opposé de la métamorphose, Marylin est la proie, dans son corps, d'une réification.

Pour ce résultat, la mise en scène conjugue ses effets à ceux de l'interprétation. Comme on a dit de Stendhal qu'il peignait le dedans tel un dehors — l'analyse des caractères va chez lui du même galop que le récit de western — de Logan à l'inverse on pourrait dire qu'il peint ici le dehors comme un dedans. Pour le rodéo de deux êtres opaques et tout en surface, il use du style introspectif des *Parents Terribles* — film. Mais puisqu'il n'y a rien à remonter de cette pseudo pêche en profondeur, son seul bénéfice concret reste l'affirmation redoublée du dehors. Marilyn en sort charnelle à la puissance deux.

De là qu'il y a bien moins de distance qu'on peut croire entre la Marilyn de *Sept ans de réflexion* et *Chérie*. Dans *Sept ans* elle se saoûlait de chaleur, d'inconscience, de naïveté bête. Bêtise et naïveté atteignaient là de telles dimensions qu'elles rejetaient Marilyn dans un genre humain ignoré, une « variété » féminine (le langage de l'horticulture est le mieux approprié) inédite, pour laquelle le sexe en soi n'avait plus d'existence, seuls étant absolutisés les caractères extérieurs de la féminité (élégance sans finalité, attitudes provocantes sans provocation). La comparaison qu'avancent Bitsch et Rivette de cette Marilyn avec Judy Holliday est, on voit, parfaitement justifiée. Judy aussi est une « nature », un hybride mitchourinien.

Dans *Bus Stop*, Marilyn semble avoir pris conscience de sa liberté et vouloir qu'on reconnaisse cette autonomie spirituelle. Mais paradoxalement, cette liberté, comme la conscience captive du rêve, confirme maintenant son aliénation. Elle était objet, entêté et heureux, elle se fait objet souffrant et inquiet. Beau fruit toujours doré, autour duquel le monde s'ordonnait et se dérangeait, elle n'était que son corps. Voluptueux animal traqué, elle s'abîme encore dans son corps, elle s'englue dans son immanence. Cette hystérie rentrée, cette tempête contenue et indéfiniment *tenue* qui constituent son comportement, cette danse harcelée qu'elle donne pour sa vie normale, son état « naturel », exaspèrent sa réalité corporelle. Hystérie, définit Freud : langage d'organe. Nous subissons l'organe bien plus que nous n'entendons son langage. Dans

le cinéma qui se détourne des voies de la psychologie (1), c'est l'organe qui crée la fonction.

Il serait bien téméraire de décider si le cinémascope — l'ontogénèse recommençant la philogénèse — est en passe de rajeunir le cinéma jusqu'à lui rendre l'efficacité mythologique. Ce qu'il permet déjà, incontestablement, c'est un nouveau mode, beaucoup plus intime, de cohabitation avec ses stars.

Est-ce parce que, malgré tous les retours, on ne « redescend » pas en conscience, est-ce parce que le dernier personnage de Marilyn est une statue vide, est-ce parce qu'il s'épanouit au terme d'une réification, son mythe ne m'obsède qu'à demi comme un conte envoûtant dont je sais trop qu'il est de fée. Pourtant, cette incomplétude, loin de le rendre bénin, aggrave sa virulence. Trop belle pour être vraie, trop belle aussi pour ne pas être, Chérie déchire sa catharsis puisqu'elle n'a pas de répondant en ce monde. Elle oblige à ces jeux de la lucidité et de l'illusion consentie sur quoi se fonde le théâtre mais auxquels le cinémascope me refuse de céder.

Barthélemy AMENGUAL.

---

(1) Une fois l'auteur abandonne Chérie à la psychologie et Marilyn sort du mythe. Pendant la parade, quand Chérie gesticule et communique d'une façon qu'elle voudrait à clé, avec son amie serveuse. Elle est alors, magnifiquement, l'idiote qui « se défend dans la vie », avec des moyens d'idiote, mais qui se défend bien. Car il faut bien vivre, fût-on pauvre type, exactement tout ce que vivent, dans le concret, les types qu'on croit moins pauvres. Je trouve alors ces quelques plans vertigineux et plus pénétrants que, pour une humanité parente, les coups de sonde d'un Steinbeck ou d'un Caldwell.



Trop belle pour être vraie, trop belle aussi pour ne pas être



KAUTNER LE DANDY

par
Louis Marcorelles

L'élégance morale, c'est-à-dire le goût de l'insignifiant et le sérieux constant du propos, un penchant aux actes gratuits et à la mystification, et parallèlement un subtil parfum de mort et de décadence, tous ces traits constitutifs du dandysme, nous les retrouvons dans trois cinéastes bien différents et pourtant si proches, Jean Cocteau, Nicholas Ray, et Helmut Kaütner. Le dandy place toujours la vérité individuelle avant la vérité sociale, cultive la nuance, l'émotion-choc, n'accepte d'autre vérité que celle de l'amour passion dans la lignée de « Tristan et Yseult », ou de la « Princesse de Clèves ». La rançon de ces subtilités : un certain exhibitionnisme, une absence caractérisée de virilité, la prédominance d'un sentimentalisme plutôt féminin. Nous sommes aux antipodes de Bunuel, comme de Renoir et Rossellini. Les films de Cocteau, Ray et Kaütner, manquent un peu de chair, comme de cohérence ; ils *affirment la suprématie de l'évasion sous toutes ses formes.*

*

Notre propos aujourd'hui est d'essayer brièvement un portrait du réalisateur de *Romanze in Moll* au travers de l'intéressant cycle de projections que lui a consacré récemment la Cinémathèque. On est frappé d'abord par le fait que la personnalité de Kaütner était déjà arrivée à pleine maturité avant 1945; et *Romanze in Moll,* tant

célébré, n'est peut-être pas le joyau le plus précieux de cette première carrière. Nous savons que Kaütner, avant de débuter au cinéma en 1938, étudia l'architecture, le théâtre, l'histoire de l'art et la psychologie. A partir de 1932 il se lança dans le cabaret et a gardé de cette expérience le goût du trait rapide, à peine esquissé. *Kleider Machen Leute*, en 1940, révèle le goût de Kaütner pour la farce et la mystification : un modeste tailleur, excellemment joué par Heinz Rühmann, est pris pour un envoyé secret du tsar. Une charmante petite ville de Bavière, enfouie dans le confort douillet des traditions provinciales, se prête complaisamment au jeu, jusqu'au moment où l'imposture est démasquée au cours d'une étrange mascarade dans un chalet de campagne. Kaütner dirige en virtuose ses comédiens, raffine sur le choix du décor et du costume, et joue à plaisir sur le dédoublement des personnalités. Dans une curieuse et très cocteauesque séquence au début du film, les mannequins de l'échoppe où travaille le petit tailleur prennent soudainement vie et font la haie à une charmante créature brune qui s'avance majestueusement. Au bout de quelques pas, nous la voyons (tout comme le petit tailleur) poursuivre sa marche en tenue d'Eve. Film leger, à peine esquissé, mais qui révèle un flair aussi sûr pour les atmosphères d'époque que les meilleures œuvres de Minnelli.

AU REVOIR FRANZISKA

En 1941 Kaütner tourne *Auf Wiedersehen, Franziska* avec Hans Sôhnker et Marianne Hoppe, une des plus poignantes histoires d'amour qu'ait filmées le cinéma. L'ambiance rappelle vaguement celle d'un vieux film américain de Jack Conway présenté en 1938, *Un envoyé très spécial*, avec Clark Gable et Myrna Loy. Un reporter, constamment attiré par l'aventure, est incapable de se bâtir une existence durable au foyer. Le film est rythmé par les départs de Hans Sôhnker, tandis que le visage douloureux de Marianne Hoppe envahit l'écran en surimpression. Peu d'œuvres ont réussi, je crois, à exprimer avec tant de pudeur l'inaptitude de deux êtres qui s'aiment réellement à se rejoindre en ce bas-monde. Un subtil parfum de mort envahit déjà une intrigue feutrée, toute en nuances. Les Allemands, réputés pour leur lourdeur « germanique » et leur obsession de la fatalité, trouvent en Kaütner un dilettante de haut-vol qui frôle constamment le réel sans s'y insérer trop profondément, à l'opposé d'un Lang ou d'un Murnau. Peu avant l'absurde fin militariste, trop visiblement plaquée, un reporter ami de Hans Sôhnker, qui vient d'être touché à mort par l'éclatement d'une bombe, gémit : « *Pourquoi faut-il mourir ?* ». Seuls l'amour et la recherche du rare sauvent les héros de Kaütner du dégoût de vivre.

ROMANZE IN MOLL

Romanze in Moll, en 1943, accélère ce processus de cristallisation tragique et d'évasion, qui en plein nazisme et au cœur de la guerre totale (le fameux Kriegseinsatz) prend la valeur d'une véritable protestation muette. Nous retrouvons surtout Marianne Hoppe, un des plus beaux visages que l'écran nous ait révélés, de Lilian Gish à Mari Tôrôcsik. Sorte de Michèle Morgan plus anguleuse, Marianne Hoppe fait montre d'une sènsibilité et d'une émotivité qui viennent véritablement de l'intérieur, et ne dépendent nullement des seuls éclairages. Quand au cours du concert, dans la loge solitaire, nous voyons les larmes couler lentement sur ce visage de glace, nous savons qu'elle vit pour ainsi dire physiquement son personnage. Kaütner se complaît à embrouiller les détails de l'intrigue, à faire se frôler les êtres qui ne doivent pas se rencontrer. L'impondérable, les impondérables, deviennent la substance même d'une œuvre au fil extrêmement ténu.

DEUX FILMS INCONNUS

Kaütner devait tourner encore deux films avant l'effondrement du nazisme, *Grosse Freiheit Nr 7* et *Unter den Brücken*. Regrettons que la seconde de ces œuvres n'ait pas figuré au programme de la Cinémathèque. *Grosse Freiheit Nr 7*, connu également sous le titre plus raccrocheur de *La Paloma*, a pour cadre le quartier des bouges et des lieux de plaisir à Hambourg. La « grande liberté » en question c'est une rue de l'immense port de la Baltique où marins et bourlingueurs viennent se divertir à l'escale. On reprochera à Kaütner des influences trop manifeste : Hans Albers avec son accordéon et Hans Sôhnker avec sa casquette de prolétaire d'opérette charrient la nostalgie d'œuvres célèbres de René Clair, Josef von Sternberg et Jean Vigo (dans *Unter den Brücken*, paraît-il, le souvenir de *L'Atalante* devient presque obsédant. Ce n'est pas nécessairement une lacune). Nous entendons même Hans Albers nous jouer la première mesure de la célèbre rengaine de Marlène dans *L'Angle bleu*, « *Ich bin von Kopf biss Fuss auf die Liebe eingestellt* ». L'agfacolor, à la dominante brique, résiste mal à l'épreuve du temps et est franchement laid. Plus que le spectacle bariolé des putains et de leurs amis attablés dans la salle rococo du N° 7 de la Grosse Freiheit, tandis que caracolent les chevaux et leurs écuyères, nous séduit la pureté sans mélange d'Ilse Werner, être fragile, en dehors de la mêlée, comme la plupart des héroïnes de Kaütner, de Marianne Hoppe à Nicole Berger. Dans *Auf Wiedersehen Franziska*, *Grosse Freiheit Nr 7*, *Ein Mädchen aus Flandern*, Kaütner nous offre les plus belles scènes d'amour et d'intimité à deux que nous ayons vues à l'écran, à part Borzage et Ray. On découvre alors certains traits propres au metteur en scène : pudeur extrême, tendresse, timidité, mais aussi faiblesse.

LE DERNIER PONT

Après 1945, Helmut Kaütner dut batailler en solitaire pour tourner les films qui lui plaisaient, jusqu'à la consécration internationale du *Dernier pont* en 1953, film plus qu'inégal et maladroit, mais révélateur de l'effort de son auteur pour appréhender la réalité d'une guerre dont il avait tout fait pour s'isoler. Lyliane Delysan, dans « La Revue du Cinéma » (N° 12, avril 1948), rendit un juste hommage aux tentatives de Kaütner après 1945, notamment *In jenen Tagen*, que nous ignorons toujours. *Ciel sans étoile*, l'an dernier, malgré le petit esclandre de Cannes, où les Russes se prétendirent insultés, n'a pas réussi à nous convaincre de la valeur du réalisme social de Kaütner. Comme Nicholas Ray quand il s'embarque dans l'analyse sociologique, et traitant d'un des plus brûlants sujets de l'après-guerre, la séparation des deux Allemagne, Helmut Kaütner ne convainquit personne en deçà et au delà du Rhin, à l'Ouest comme à l'Est. Sa protestation n'en garde pas moins la même valeur que celle de Ray contre un monde qui sacrifie la jeunesse et l'amour à des abstractions sociales.

UNE JEUNE FILLE DES FLANDRES

Antérieur d'une année, *Ein Mädchen aus Flandern*, mieux dégagé des compromis de l'actualité, va davantage au cœur du drame et le nettoie de toute scorie de propagande. Adaptant un roman de Carl Zuckmayer, « L'ange de Louvain », Kaütner nous conte l'impossible amour d'une jeune fille des Flandres (jouée par Nicole Berger) et d'une soldat de l'armée d'occupation allemande (joué par Maximilian Schell), lui-même fils d'un général. Le récit de Kaütner progresse lentement, assez cahotiquement,

comme à l'aveuglette. Mais si on regarde ces images de plus près, on s'aperçoit que l'émotion est constamment juste, et le propos plus qu'audacieux. Malgré la présence de la toute gracieuse et touchante Nicole Berger, je ne vois guère comment on oserait montrer chez nous un film où une jeune Belge tombe amoureuse d'un soldat teuton : le fait que l'action prenne place au cours de la première guerre mondiale n'enlève rien à l'ambiguïté de la situation. Inégal, moins assuré que *Auf Wiedersehen Franziska*, *Ein Maedchen aus Flandern* va encore plus loin dans la peinture de la solitude des amoureux parmi la corruption du monde ambiant et de leur difficulté à se rejoindre. La fin du film, choquante pour bien des consciences petites bourgeoises, a la beauté des légendes médiévales : après la guerre, le jeune Allemand démobilisé retourne à Louvain chercher sa bien-aimée. Il la retrouve se cachant, la tête rasée, comme toutes les femmes qui ont couché avec l'occupant. Et c'est là en quelque sorte la consécration d'un amour plus fort que tous les préjugés.

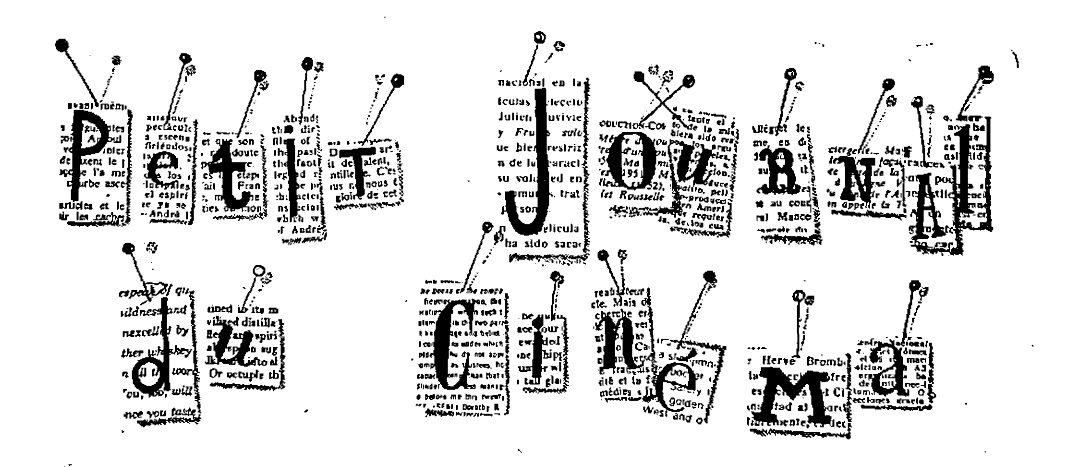
*

La technique de Kaütner ne sera jamais celle de Lang ou Murnau. Constamment inventive, elle n'arrive jamais à appréhender totalement le réel, à l'image même d'une pensée qui se cherche sans arrêt. Que nous suffise, dans un monde voué au sectarisme et à l'intolérance, ce message de pureté et d'élégance. Helmut Kaütner ou le dernier romantique allemand.

Louis MARCORELLES.



Nicole Berger et Maximilien Schell dans *Ein Maedchen aus Flaudern.*



ELENA ET LES IMBECILES

Elena et les hommes est sorti à New-York sous le titre *Paris Does Strange Things*. La critique américaine, *qui n'a jamais brillé par* son intelligence, n'a pas manqué cette nouvelle occasion de se ridiculiser. Lisez plutôt :

« *Compte tenu de la qualité à laquelle nous a habitué Jean Renoir,* Paris Does Strange Things *fait un drôle de choc. C'est une petite comédie bêbête et sans sel qui lasse pendant la première demi-heure et ennuie franchement avant qu'on en arrive au mot « Fin »... Le plus triste dans cette grosse farce — soi-disant subtile — est la facture terne, presque démodée des scènes... ...A l'occasion, Renoir retrouve une jolie frénésie pour certaines scènes de foule. Bref, voilà un film que le vieux maître a dû tourner du bout des doigts...* ». Telle est l'opinion de Hift dans VARIETY.

Quant à James Powers du HOLLYWOOD REPORTER, il écrit :

« *...Je suis redevable au laborieux service publicité de la Warner d'un résumé du scénario qui m'aurait sans cela totalement échappé... ...Signalons que ce qui ne va pas, c'est que* Paris Does Strange Things *est une farce surannée avec évanouissements de jeunes femmes, poursuites de soubrettes, chanteuse d'opéra burlesque et autres accessoires qui ont depuis longtemps cessé de subvenir aux besoins de la comédie...* »

Il est possible que le montage d'*Elena* ait été sérieusement « revu » pour la version américaine. *N'empêche qu'il semble que* contresens, ineptie et platitude n'aient plus aucun secret pour les critiques new-yorkais. — C. B.

UN MACBETH JAPONAIS

Il y a dans l'art de l'*e-makimono* (peinture sur rouleau) des époques Kamakoura à Mouromatchi (XIIe au XVIe siècles) une manière d'utiliser les nuages et la brume qui annonce le *fondu enchaîné* du cinéma. Ainsi le long d'un rouleau de 4 à 5 mètres, relatant l'histoire du Prince Genji ou de la miraculeuse *guérison* de la princesse Sadayu, on passe nuage à travers nuage d'un dessin à l'autre : moyen combien plus subtil que de séparer par des cadres des dessins successifs. Sans compter que le commode *kasoumi* peut empiéter sur le dessin, mettant en valeur telle partie de l'action ou au contraire, dissimulant telle autre qui doit demeurer secrète. Il reparaît aussi, réduit au plus simple motif décoratif sur un paravent, à l'intérieur d'une scène. En même temps que le *kasoumi*, les peintres du genre *Yamato* usaient du procédé dit *foukinaki yatai*, ou toit ouvert, permettant une vue plongeante à l'intérieur de plusieurs chambres à la fois d'un palais, et du *youdo-chiki*, ou changement d'angle de vision. Couramment admises, ces conventions contribuèrent à la popularité d'un genre qui obtint d'être divertissant comme un comic-strip et noble comme la tapisserie de Bayeux.

Dans un pays aussi conscient de son héritage artistique que le Japon, et aussi soucieux d'en faire part à l'étranger, il est curieux que le cinéma n'ait pas encore apprivoisé un kasoumi, survolé des maisons sans toit et restitué sous forme de film un de ces fameux *e-makimonos*. Une pareille expérience, Akira Kurosawa aurait dû la tenter, cependant qu'il mobilise tous les brouillards de Yamato et d'Ecosse dans son dernier film, *Le Château de l'Araignée*.

Oui, que de brouillard ! Il en faut, selon les usages japonais comme ceux d'ailleurs, pour aider à l'apparition d'une sorcière, pour mettre mal à l'aise un guerrier, pour camoufler l'innomable. Mais on en perd le contrôle, et la matière en devient pire qu'à Londres aux plus mauvais jours, au point qu'on se dit qu'il n'y a plus de film et que c'est la blancheur de l'écran qu'on scrute vainement.

Rendons-lui toutefois justice : il y a dans ce film au moins un passage sublime. C'est

la scène où Lady Macbeth (interprétée par Yamada Isouzou) conjure son époux de tuer son suzerain Banquo. L'actrice est telle qu'on voit les femmes des peintures précitées, ses long cheveux lisses retombant sur un visage d'une blancheur que troue alors, combien cruellement, la bouche aux dents peintes, — trou noir d'où jaillissent les mots — vipères du crime. La scène est jouée à la manière d'un *noh*, où le personnage principal (le *chité*, rarement sans masque) ne remue jamais les traits tout en débitant un lamento prophétique. A pas comptés, fixés d'avance comme dans un ballet, le *chité* s'éloigne de la scène et de cette même manière, Lady Macbeth sort de la pièce, et y revient, porteuse de la lance dérobée au gardien qu'elle a enivré. Le meurtre accompli dans les coulisses, Macbeth rapporte la lance ensanglantée; et Lady Macbeth se lave les mains du sang de la félonie. A l'heure du remord, une autre scène fera le pendant de celle-là : Lady Macbeth répète le geste de se laver les mains, mais le sang reste indélébile... avec une éloquence dramatique d'autant plus efficace qu'elle est retenue, mais que contredit hélas ! le style *kabouki* gesticulatoire et grimaçant de son partenaire Toshiro Mifouné.

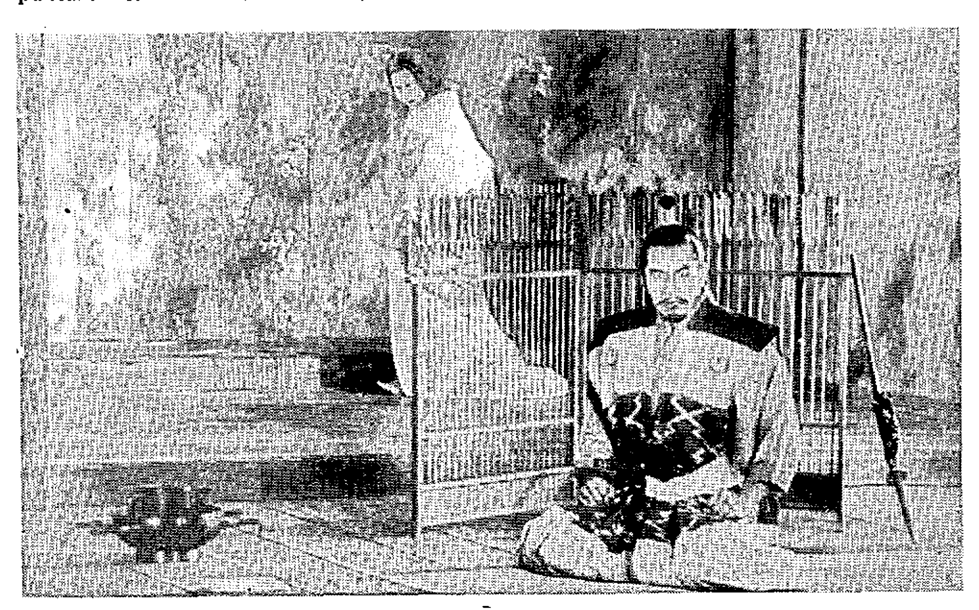
Pour en revenir au style : l'austérité n'en est pas simplement la sanction du noir et blanc, mais un parti pris évident. L'utilisation des procédés du *noh* participe d'une intention analogue de noblesse dans l'expression et de simplicité, mais quand la somme est faite, on reste sur une impression d'indigence. Le choix du sujet y contribue ; chevalerie pour chevalerie et fantôme pour fantôme puisqu'ils sont japonais de physionomie, autant qu'ils le soient aussi d'origine. Plus complet le dépaysement, plus puissant le charme. L'insolite n'était-il pas le principal atout de *Rashomon* ? Pourquoi le dissiper par des références à Shakespeare ? Les chroniques, les pièces de Kabouki et même les romans contemporains contiennent d'inépuisables réserves de poésie; la peinture classique, des effets de style. Il suffit d'avoir foi en leur vertu, surtout à l'endroit des profanes.

Pour le bénéfice de ceux-ci, et plus modestement, on souhaite de voir photographier pour l'écran quelques-uns de ces rouleaux : *Genji Monogatari, Ban Daïnagon Shigizan Engi*, pour ne citer que ceux-là. On y rencontre le seigneur mélancolique et la femme-poète dans l'excès des étoffes, à demi-cachés par les paravents, et aussi la rue, d'une vivacité truculente. Le moyen âge japonais pourrait s'y révéler comme dans *Images médiévales*, l'européen, à partir d'enluminures et de livres d'heures. Et s'il faut à tout prix des points communs, voici le *Jigokouhen*, dont les visions de l'Enfer vont à la rencontre de Jérôme Bosch ! — Y.

LE DERNIER LOSEY

Joseph Losey, de passage à Paris, a présenté à ses amis le film qu'il vient de tourner à Londres : *Time without pity*.

Unité de temps, d'action et presque de lieu : un homme arrive de l'étranger (Michael Redgrave) la veille de l'exécution de son fils condamné à mort pour meurtre. La première séquence nous a montré son innocence et fait connaître le véritable meurtrier (Leo McKern), sorte de tyran familial, dont l'entourage avait pris en amitié le fils de Redgrave. L'action dure vingt-quatre heures et raconte l'enquête et les efforts du père pour établir l'innocence de son fils. Tous les rap-



Le Château de l'Araignée, d'Akira Kurosawa.

ports se modifient au cours de cette journée qui prend des allures de cauchemar, et l'on voit le père prendre inconsciemment de l'ascendant sur le meurtrier qui finit par s'attacher à lui pas à pas, mu par une force plus puissante que l'inquiétude ou le souci de sa sécurité : fascination que le père achemine, *volontairement cette fois, à un terme fatal.*

Ce bref résumé ne donne qu'un aperçu imparfait de ce film que je place très haut. Ses vertus sont d'abord dans ce qu'il se refuse, l'appel à certaine sentimentalité tapageuse comme le recours au suspense dans une action où, comme les larmes, la fuite du temps trouvait un emploi assuré.

Le scénario, adapté d'une pièce de théâtre par Ben Barzman, a su se donner une grande fluidité, et la mise en scène rend son unité à une action très mobile en accroissant sans relâche la tension dramatique : le film commence très fort et continue selon un crescendo où l'on est surpris de ne relever aucune trace de frénésie. Il y a là un processus d'élargissement si caractéristique dans l'œuvre de Murnau : une action d'abord *confinée étend peu à peu son orbe, comme* un ébranlement qui se communique inévitablement à tout l'univers par une sorte de fascination immobile.

L'allusion n'est pas gratuite. Losey nous a fait part de son admiration pour Murnau, Fritz Lang et Hawks. Il partage avec eux, les deux premiers surtout, cette faculté de faire sentir un au-delà des choses sous leur apparence la plus naturelle, en d'autres termes un sens de l'abstrait dans la réalité et un grand talent à faire jouer l'un par rapport à l'autre : *qu'il s'agisse de provoquer le geste* rare, le décalage par où le comédien révèle le personnage, ou de composer de grandes scènes *romantiques* où accessoires, décor, acteurs et mouvement participent à une même unité expressive. La sûreté qui préside au choix des acteurs comme des extérieurs (Los Angeles dans *Le Maudit*, Livourne dans *Un homme à détruire*, Londres dans *Time Without Pity*) témoigne d'une grande sensibilité à leur pouvoir de résonance.

Mais que s'agit-il de faire résonner ? La sincérité, la compréhension par l'homme des forces qui le dépassent et le limitent (qu'elles soient au-dedans, psychologiques, ou au dehors, sociales) : non pour qu'il s'y résigne, mais pour qu'il tente à son tour de les dépasser, dût-il comprendre trop tard. Œuvre sans complaisance, voilà bien l'opposé du film gratuit, et la lucidité même peut être gratuite, si elle n'est efficace. — P. D.

Cette affiche est éditée par la Prévention Routière. Elle illustre les principales fautes que commet « the wrong man », autrement dit le chauffard : brûler un feu rouge, doubler au sommet d'une côte, rouler à une vitesse excessive, boire en conduisant. La silhouette de HITCH couvre donc en ce moment les murs de milliers d'écoles, magasins, édifices américains.

Alfred Hitchcock devient ainsi le premier metteur en scène reconnu d'utilité publique, à lui seul une sorte d'institution nationale.



ALDRICH FAIT DES COMPTES

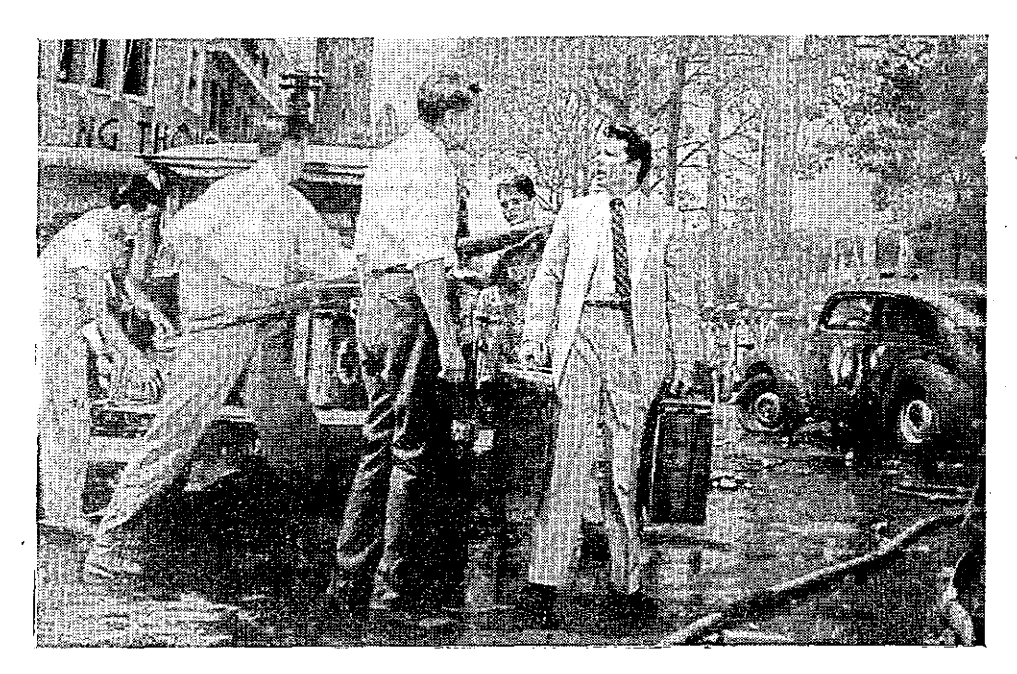
Au cours d'une conférence de presse qu'il accorda récemment aux journalistes américains, Robert Aldrich a convenu que s'il avait perdu 100.000 dollars sur *Le Grand Couteau*, *Attaque* allait lui en rapporter environ 600.000 (pour une mise de fonds de 790.000 dollars).

Parmi les futures productions de la « The Associates and Aldrich C° », Bob envisage trois catégories de films : 1° les « grosses productions » d'un million de dollars; 2° les « films à problèmes » de 500 à 600.000 dollars; 3° les « films à petit budget » de 250 à 300.000 dollars avec une très grande vedette qui, au lieu d'un gros cachet, touchera 50 % des recettes

Son prochain films ? Un « big one » : *Tarass Boulba, the Cosak*, tourné en Argentine, en janvier 1958, avec Brigitte Bardot, peut-être Jack Palance et probablement en couleurs. — C.B.

Ce petit journal a été rédigé par CHARLES BITSCH, YEFIME, PHILIPPE DEMONSABLON et RAYMOND JEAN pour la photo du mois

LA PHOTO DU MOIS



Michael Redgrave et Audy Murphy, l'Américain bien tranquille, sur la place du Théâtre de Saigon

Joseph L. Mankiewicz, avec *The Quiet American* qu'il vient de tourner à Saigon, nous transportera dans l'Indochine de la guerre, de la politique, des conflits d'intérêt. « L'Américain bien tranquille » de Graham Greene évoque, en effet, des événements brûlants. On aimerait écrire : tout fumants encore, puisqu'un des principaux épisodes évoqués dans ce livre est l'attentat au plastic (l'explosion des pompes de bicyclettes) qui eut lieu sur la place du Théâtre de Saigon en 1953. Scène que Mankiewicz a reconstituée avec un luxe de moyens assez effarant. On pouvait le voir trapu, massif, avec une grosse pipe sur laquelle il ne cesse de tirer, s'installer en plein midi rue Catinat, sous ce terrible soleil tropical qui barbouille de sueur et de poussière le visage des techniciens et des acteurs, et commencer à présider à une étrange cérémonie : celle qui consistait à entasser sur les trottoirs des plâtras et de la ferraille, à faire consciencieusement flamber des carcasses d'automobiles, à manœuvrer des blessés et même des morts, c'est-à-dire des figurants ruisselants d'hémoglobine, à mobiliser de faux pompiers, de faux brancardiers, de faux prêtres.

Pendant ce temps Michaël Redgrave (l'Anglais Fowler) et Audie Murphy (l'Américain bien tranquille : Pyle) s'empoignaient au collet et discutaient de l'opportunité de ces massacres. Murphy, qu'on a vu héroïque dans des films comme *The Red Badge of Courage*, paraissait déconcerté à souhait dans son rôle d'innocent aux mains sanglantes, sous les invectives et les sarcasmes de Redgrave qui lui criait : « *Take a good look of this... This is your national democracy!...* » Paroles que le public vietnamien eut tout loisir de se mettre dans la tête, car la scène fut reprise une dizaine de fois : elles ont beaucoup de saveur dans le Saigon de 1957.

Mais tout a de la saveur dans ce film. En particulier le mystère qui entoure le scénario. Personne ne l'a lu, car Mankiewicz le tient rigoureusement secret. On a prétendu de bouche à oreille qu'il s'éloignait de la satire des méthodes d'action américaine au Vietnam que Greene avait voulu faire. On a même affirmé que si, après l'interdiction dont fut frappé le livre à Saigon, la réalisation du film était autorisée, c'était uniquement parce que des Américains l'avaient prise en main. Sans doute... mais cette vue ne se fondait-elle pas sur une certaine méconnaissance de l'œuvre de Mankiewicz qui n'a jamais songé — son passé cinématographique le prouve — à épargner ou à ménager ses compatriotes chaque fois qu'il a voulu faire preuve de lucidité psychologique ou intellectuelle? De toute façon, le réalisateur a failli attaquer le TIMES de Londres qui mettait en doute la conformité du *script* au roman. Alors? Nous verrons bien, le film achevé... — R.J.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

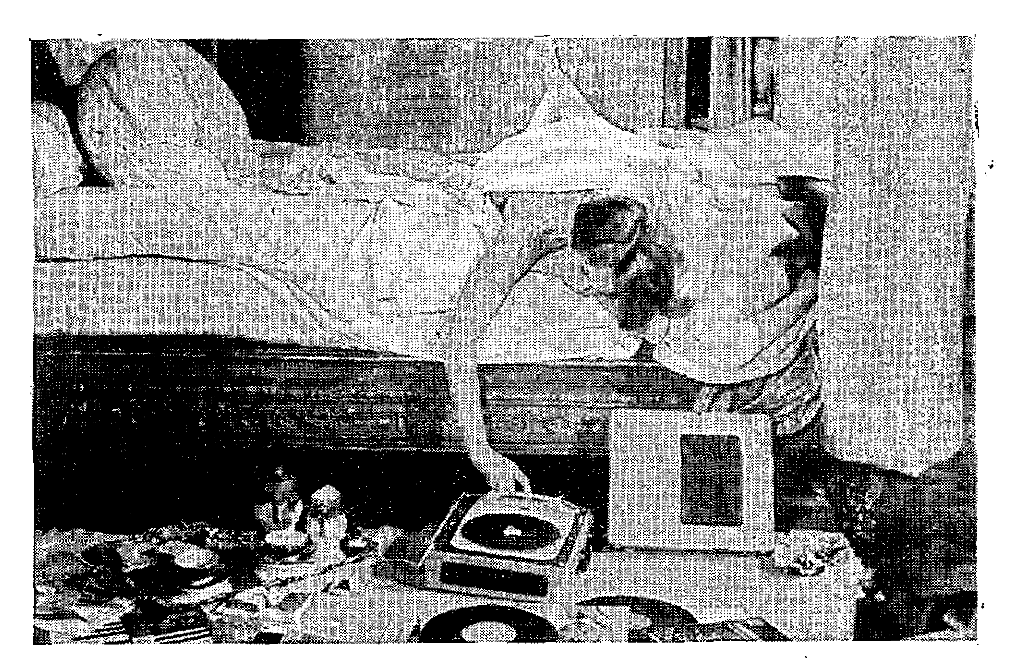
● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ Chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jacques Rivette	France Roche	Eric Rohmer	Georges Sadoul	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Viva Villa (J. Conway)	★★★	★★★		★★			★★★	★★★	★★★	★★
Sait-on jamais... (Vadim)	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★★	★★★
Cote 465 (A. Mann)		★★		★	★		★★	★	★★★	
S.O.S. Noronha (G. Rouquier)	★	★★	★	★★★	★			★	●	
Le Temps de la colère (R. Fleischer)	★	★★		★	★			★★	●	
Ariane (B. Wilder)	●	★	★★	★★		★★	★	●	●	★★
L'Odyssée de Charles Lindbergh (B. Wilder)	★		★	★		★★	★		●	
La loi du Seigneur (W. Wyler)	★	●		●	●	★	★	★★	●	●
En liberté sur les routes d'U.R.S.S. (J.-P. Pedrazzini)		★	●	★				●	●	
Ombres sous la mer (J. Negulesco)	●			●		★		●	●	●
Le Faiseur de pluie (J. Anthony)	★	●	●	●				●	●	●

SACHEZ QUE :

Sénéchal le Magnifique a trouvé un défenseur en la personne de François Truffaut. Il nous est absolument impossible d'en citer un autre. D'autre part, *Sait-on jamais...* a trouvé un détracteur en la personne de Fereydoun Hoveyda et il nous est aussi absolument impossible d'en trouver un autre.

LES FILMS



Une jeune Française 57 : Françoise Arnoul dans *Sait-on jamais...* de Roger Vadim.

Des épreuves suffisantes

SAIT-ON JAMAIS... film franco-italien en CinemaScope et Eastmancolor de ROGER VADIM : *Scénario* et *dialogues* : Roger Vadim. *Images* : Armand Thirard. *Musique* : John Lewis, interprété par le Modern Jazz Quartet et enregistrée en Hi-Fi. *Décors* : Jean André. *Montage* : Victoria Mercanton. *Interprétation* : Françoise Arnoul, Christian Marquand, Robert Hossein, Franco Fabrizi, O.-E. Hasse. *Production* : U.C.I.L. Iéna - Carol Film di Roma, 1957. *Distribution* : Cinédis.

On aurait tort de n'applaudir à *Sait-on jamais* que parce que ce film français est aussi résolument moderne que *Et Dieu... créa la Femme*. Roger Vadim est « dans le coup ». C'est entendu. Ses confrères, pour la plupart, tournent encore « à vide ». C'est entendu aussi. Mais il ne faut néanmoins pas admirer uniquement Vadim de ce qu'il fait enfin avec naturel ce qui devrait être depuis longtemps l'A.B.C. du cinéma français. Quoi de plus naturel, en vérité, que de *respirer l'air du temps ?* Nous n'admirons plus aujourd'hui une Maserati ou le Leduc 022 pour les raisons qu'avaient autrefois nos grands-parents d'admirer une de Dion-Bouton ou la chauve-souris de Clément Ader. Ainsi, inutile de féliciter Vadim d'être en avance car il se trouve seulement que si tous les autres sont en retard, lui, en revanche, est à l'heure juste. Excellente raison, me dira-t-on alors, pour démontrer le théorème selon lequel Vadim serait le meilleur des jeunes cinéastes français actuels. Raison nécessaire, répondrai-je, mais point suffisante. Cher-

chons donc maintenant les preuves suffisantes à établir le théorème ci-dessus. Où les chercher ? Dans *Sait-on jamais*. Elles y sont ? Elles y sont.

Voyons d'abord le scénario. L'idée est reprise d'un roman inédit, écrit par Vadim il y a une dizaine d'années. Sur les conseils de Raoul Lévy, son producteur, Vadim a transposé l'action de Paris à Venise. Par-dessus le marché, il lui adjoignit ensuite une intrigue policière, ceci afin d'utiliser un autre roman dont Lévy avait par ailleurs acquis les droits. C'est là un procédé fort courant dans la production cinématographique. On peut en rire comme on pleurer.

Nous sommes par conséquent à Venise, en 1957, une Venise admirablement mise en valeur par la photographie d'Armand Thirard, et dans laquelle trois hommes engagent au figuré une partie de poker dont une jeune française sera l'enjeu. Sophie (Françoise Arnoul) a dans les vingt-cinq ans. C'est l'âge ingrat où une jolie fille veut encore à corps et à cris être appelée une sacrée gamine. Sophie n'est lâche que par naïveté, cruelle que par faiblesse. Son amant préféré, Sforzi (Robert Hossein), l'a refilée en guise de remerciement au baron von Bergen dont il fut l'homme de main lors de la plus colossale escroquerie de la dernière guerre : l'écoulement de fausses livres sterling par le gouvernement du troisième Reich. Sexagénaire désabusé, von Bergen (O.E. Hasse) veut achever sa carrière dans le calme. Comme tous les vieux Allemands, en vieillissant, il devient moraliste. La méditation sur l'escroquerie le passionne désormais davantage que l'escroquerie en elle-même. S'il héberge Sophie, c'est quasi paternellement. Le plaisir qu'il en tire est désintéressé. Caresser cette petite fille, la surprendre au bain, cela l'indiffère. Il suffit à von Bergen de savoir qu'elle demeure à portée de main pour ne pas exiger plus. Peu lui importe que sa protégée fasse l'amour à droite et à gauche, pourvu qu'elle vienne lui dire bonne nuit avant d'aller découcher. Tout serait très bien qui finirait bien sans Michel (Christian Marquand), un journaliste plutôt veule dont s'amourache Sophie à la sortie d'un cinoche où l'on projetait un Gerald Mac Boing-Boing. En effet, entre Michel et Sophie tout marche d'autant plus vite que « lorsqu'il l'embrasse, elle a l'impression d'avoir couru ». Elle encourt, ce faisant, la colère du baron, qui tolère les passades mais surtout pas les liaisons, qu'il estime à juste titre dangereuses. Et comme il y a du Laclos en lui, von Bergen incite alors Sforzi à reprendre en laisse notre charmante « Cléopâtre de bazar » à laquelle il destine *in petto* les deux milliards de lires mis, en son nom à elle, dans le coffre d'une banque suisse. Mais à crapule, crapule et demie. Le plan de Sforzi est vite forgé. Trahir le baron en même temps que reconquérir Sophie en l'épousant lui permettra de s'approprier les deux milliards. Notre gouape a tôt fait de regagner le cœur de la malheureuse Sophie. Puis il assassine von Bergen et empêche Michel de le dénoncer en le menaçant de lui mettre ce crime sur le dos. Mais cet ultime forfait ouvre enfin les yeux de Sophie qui oblige Michel à passer à l'action. Aidé d'un ami de l'Interpol, ils feront échouer la machination de Sforzi. Finalement, nos deux pigeons pourront sans doute s'aimer d'amour tendre. La dernière image du film montre Françoise Arnoul redressant les épaules, debout dans le chris-craft de la police qui longe le grand canal sous un ciel gris Titien.

Voilà certes un scénario bien conventionnel, guère meilleur *a priori*, ou guère pire que celui, par exemple, d'*Action Immédiate*, de Maurice Labro.

Et il ne vaut que dans la mesure où l'auteur approfondit des personnages stéréotypés pour en faire des caractères vivants. Mais vivants, Michel, Sophie, von Bergen, Sforzi, tous le sont comme ne l'ont encore jamais été aucun héros de mélodrame policier français (exception faite pour ceux de *La Nuit du Carrefour*, de Jean Renoir). La grande force de Vadim est en effet de ne parler que de ce qu'il connaît bien, de ne mettre en scène que des personnages qu'il voit chaque jour à cinquante exemplaires, et surtout, pour ses débuts, de se raconter lui-même, avec ses qualités et défauts, à travers ces personnages. D'où le ton souverainement neuf des dialogues et le mordant de la mise en scène que ne vient étouffer aucun complexe ou préjugé.

Cela était sans doute plus sensible dans *Et Dieu... créa la Femme* que ce ne l'est dans *Sait-on jamais*. Le premier était peut-être plus un film d'auteur, alors que le second ne serait qu'un film de metteur en scène. Le personnage de Juliette était peut-être

plus juste que celui de Sophie, celui joué par Curd Jurgens plus vraisemblable que celui joué par O.E. Hasse, mais, outre le fait que Brigitte Bardot est une actrice plus attachante que Françoise Arnoul, outre le fait aussi que Curd Jurgens était plus à son aise dans le rôle d'un agioteur style Côte d'Azur que O.E. Hasse dans celui d'un faux monnayeur désabusé style Stroheim, on pourrait rétorquer que les personnages incarnés par Christian Marquand et Robert Hossein sont par contre infiniment plus séduisants, nuancés, que ne l'étaient ceux joués par Trintignant et le même Christian Marquand (1). Et s'il fallait à tout prix dénicher l'influence d'Orson Welles dans *Sait-on jamais*, plutôt que dans les cadrages ou certains effets de profondeur de champ (qui se justifient uniquement par la couleur), je préférerais l'y voir dans le fait que Vadim, comme l'auteur d'*Arkadin*, cerne avec autant de ferveur ses personnages masculins que féminins.

Vadim ne se dit pas, comme souvent les débutants qui ont cinq ans de cinémathèque derrière eux : je vais faire tel mouvement d'appareil qui cadrera les personnages de telle ou telle façon, et maintenant, que vont faire, que vont se dire ces personnages? Non. Vadim, plus sainement, raisonne ainsi: Michel tire le rideau et cache Sophie, étendue sur le lit, multipliant ainsi le plaisir qu'il a de la deviner là par le déplaisir de ne plus l'apercevoir. Comment filmer cette scène ? Rien de plus facile. Plan de Michel qui tire le rideau. On ne voit plus Sophie. Changement de plan, la caméra se met à la place de Sophie qui ne voit plus Michel. Michel ouvre le rideau. Ils sont de nouveau ensemble. On voit facilement par cet exemple qu'une fois les intentions des personnages clairement définies, la mise en scène devient une simple affaire de logique. Vadim deviendra bientôt un grand cinéaste parce que ce n'est jamais une idée de plan, purement théorique et abstraite, qui lui donne une idée de scène, mais bien au contraire, *une idée de scène*, autrement dit *une idée dramatique*, qui lui donne *une idée de plan*.

Autre exemple : le déjà fameux plan du point de vue des pigeons. Alors que Sforzi philosophe avec Michel et Sophie sur la place Saint-Marc, au milieu de l'infernal bruit d'ailes des pigeons, la caméra sans crier gare s'installe sur les toits et cadre la place, si j'ose dire, du point de vue de Sirius. Je gage que ce plan n'était pas prémédité dans l'esprit de Vadim et qu'il en eût l'idée alors même qu'il construisait, qu'il découpait sa scène (2). C'est une idée arbitraire, certes, mais arbitraire *a posteriori*. La violente beauté de ce plan en rachète le parti-pris..

Ceci dit, j'admets volontiers que le second film de Vadim est moins personnel que le premier, plus sophistiqué, mais plus réussi sans doute, plus secret aussi. Les personnages de *Sait-on jamais* sont filmés après et non plus avant l'amour. Ce n'est pas par cynisme que la scène du bain de Françoise Arnoul est coupée juste à l'instant où celle-ci se dresse dans la baignoire, mais bien parce que toute cette scène et la suivante sont construites sur le fait, non que Michel regarde Sophie dans son bain, mais bien qu'il l'a déjà regardée, et que son corps l'intéresse moins que ce à quoi elle peut penser. Dans *Et Dieu... créa la Femme*, la tendresse s'emmitouflait d'érotisme. Dans *Sait-on jamais*, c'est le contraire.

Reste enfin, pour qui n'est point encore convaincu du talent de Vadim, ce que j'appellerais la preuve par la photographie. J'ai souvent remarqué que les opérateurs français, au contraire des italiens et des américains, toujours égaux à eux-mêmes, se révélaient brillants avec de bons metteurs en scène et décevants avec les autres. Julliard n'a jamais été meilleur que dans *Allemagne, année zéro*, Alekan que dans *La Belle et la Bête*, Claude Renoir qu'avec son oncle, Christian Matras qu'avec Max Ophuls. Armand Thirard ne faillit pas à cette règle. Les images de *Et Dieu... créa la Femme* et de *Sait-on jamais* sont sans commune mesure avec tous les Clouzots photographiés par le même Thirard.

Jean-Luc GODARD.

---

(1) On peut remarquer que Vadim a donné dans *Sait-on jamais* à Marquand le rôle qu'il avait donné dans *Et Dieu... créa la Femme* à Trintignant, et à Robert Hossein le rôle donné à Marquand dans ce film.

(2) Dans *La Mort en ce Jardin*, Bunuel avait glissé un plan semblable, celui des Champs-Elysées vus de nuit, au cœur de la jungle.

En attendant les Godons

SAINT JOAN (SAINTE JEANNE), film américain de OTTO PREMINGER. *Scénario :* Graham Greene, d'après la pièce de Bernard Shaw. *Images :* Georges Périnal. *Musique :* Misha Spoliansky. *Interprétation :* Jean Seberg, Richard Widmark, Richard Todd, Anton Walbrook, John Gielgud. *Production* : Otto Preminger, 1957. *Distribution :* Artistes Associés.

Il paraît que je veux défendre une cause désespérée; c'est du moins ce qu'on m'affirme. Tant mieux : cela changera du perpétuel éloge des valeurs reçues; et qu'elles le soient ici plutôt qu'à POSITIF par exemple, n'empêche pas qu'à force de rester sur place, on risque d'y moisir, et que l'on commence à oublier les charmes de la contradiction. Mieux vaut en rire; et la situation du cinéma mondial me semble en effet en ce moment du plus haut comique; plus que jamais règnent en tous lieux le désordre et la confusion. — La déconfiture du cinéma français va de soi; et ce ne sont point les débuts de jeunes metteurs en scène tels que Camus ou Rouleau qui me feront changer d'avis : cela sent de plus en plus le renfermé; ouvrez les fenêtres. — Mais il serait peut-être temps maintenant de parler un peu de l'autre (déconfiture), celle du cinéma américain, qui n'est pas du tout celle que l'on nous annonçait il y a quelques années (étouffement des talents par les grandes compagnies, censures et Code Hayes), mais le contre-coup et la mauvaise influence du cinéma européen. Il n'était encore question, il y a peu, que du renouveau d'Hollywood par la prolifération des productions indépendantes : j'ai signé jadis moi-même dans ces CAHIERS quelques inepties sur ce thème. Vains espoirs! Tout se juge aux fruits, et ce n'est point à l'émiettement du noyau américain, mais à sa désintégration que nous assistons aujourd'hui. Que Ray, Dassin, Preminger, Mann, Kazan, Aldrich, d'autres encore, aient déserté la capitale, c'est un fait. Que chacun d'eux veuille nous donner maintenant à tout coup œuvre exceptionnelle, voilà qui est d'abord prometteur; mais les cinéastes américains sont-ils faits pour l'exception ? Le génie propre du cinéma américain, et celui de ses grands cinéastes, de Griffith à Howard Hawks, ne fut-il pas au contraire de savoir respecter les schémas des genres traditionnels, en portant ceux-ci, à force d'intelligence appliquée, à un point de parfaite maturation. Que l'on me cite un titre de grand film américain né de la volonté d'exception! Le seul exemple contraire est celui d'Orson Welles, esprit profondément européen. Bref, le cinéma américain risque de tourner en peu d'années au pire cinéma français, celui de la fausse audace et de l'indépendance truquée, si ce n'est déjà fait. Et les déclarations des « jeunes espoirs » ne laissent pas de m'inquiéter fort : quand ces jeunes gens sortiront-ils de leur Sainte Tétralogie (Huston, Kazan, Stevens, Zinnemann) ? Nous verrons peut-être des films de bons mécaniciens, mais d'auteurs véritables, permettez-moi d'en douter.

Revenons à nos quarantenaires : que voyons-nous ? Des gens que nous estimions tournent enfin leur premier film indépendant, choisissent un scénario qui leur tienne à cœur, nous annoncent l'œuvre de leur vie. Par malchance, ces grands metteurs en scène étaient des imbéciles : Dassin prend Kazantzaki pour Eschyle, Mann Yordan pour Shakespeare; dans les deux cas, les autodidactes se font bluffer par les intellectuels; le primarisme et la confusion d'esprit coulent à flots, et s'étendent jusqu'à la mise en scène : Mann fit-il jamais western si mal ficelé, et si chinois en même temps, que ses « hommes en guerre » (où manque d'ailleurs un rôle pour Sarita) ? Pourquoi accabler le vieux Ford ou Milestone si l'on se pâme devant cette antique mécanique, repeinte à neuf, mais à peine retapée ? Passons, passons.

Oui, passons de l'école maternelle aux forts en thème; nous rirons moins de ce côté. Quand M. Hitchcock consacre son immense talent à illustrer les trente-deux positions du masochisme christique, je dis zut et je vais revoir *La Main au collet*. Quand M. Bresson commence à se prendre pour Abel Gance et veut remplacer la polyvision par la vue à un dixième pour l'œil gauche (le droit étant déjà crevé), je dis rezut et je retourne au bois de Boulogne. Quelle tristesse... — En attendant des nouvelles de ceux qui sont les *vrais* grands



Jean Seberg dans *Sainte Jeanne* de Otto Preminger.

cinéastes de notre temps, Rossellini, Welles, Renoir, Lang, Dreyer, quels sont les noms des bienfaiteurs qui nous permettent encore de sortir de bonne humeur d'une salle de cinéma? Enumérons-les vite : vive donc Vadim, parce que *Sait-on jamais...* est un film à la respiration heureuse, parce qu'il n'a nul besoin de chiper les idées des confrères pour se prendre pour Arsène Lupin. Vive Tashlin, chez qui l'invention est une seconde nature, à tel point qu'il en est déjà presque arrivé à se passer de scénario. Et vive Preminger, qui sait qu'il n'est ni un penseur, ni un réformateur du monde, mais simplement un parfait *metteur en scène,* que dans ce mot il y a *scène,* et pourquoi le théâtre serait-il pour nous matière moins cinématographique que le récitatif radiophonique ?

On aime ou l'on n'aime pas Bernard Shaw. J'aime Shaw parce que c'est un faux roublard et un vrai naïf, c'est-à-dire un être pur, comme Giraudoux ou Audiberti; il parle de Jeanne sur le ton juste : celui de la fraternité d'armes et de la camaraderie. Et Preminger aussi est un faux roublard, car quelle grandiose naïveté d'avoir pu croire que ce texte à la fois provocant et sans défense pourrait désarmer nos juges : les Cauchon n'ont pas manqué pour la pauvre Jean Seberg, et n'a-t-on pas été jusqu'à l'accuser pour ses habits d'homme ? Au bûcher! — Non, monsieur le bourreau, un instant de répit : si désarmée par son inexpérience au milieu de redoutables cabotins, si naïve et si désireuse de bien faire, non, Jean Seberg *n'est pas* Jeanne d'Arc, elle joue à l'être; mais une bonne « représentation » de *Sainte-Jeanne* voulait que l'on n'oubliât justement pas un instant qu'il n'y avait pas là autre chose qu'un « jeu dramatique », où l'humilité des répliques, la convention des décors, le cérémonial théâtral ne sont que masques à la faveur desquels vous avez plus de chances d'entrevoir Jeanne, en un éclair, que si l'on eût voulu vous l'imposer d'office. Voilà *une* Jeanne; et qui faillit bien être brûlée, elle aussi; ce seul plan où, devant la flamme jail-

lissante, Jean Seberg se couvre le visage de ses mains, suffirait à authentifier tout le reste; car voilà bien le geste même que l'autre Jeanne dut avoir à Rouen en 1431. — Et il me plait aussi de voir la sainteté avec de bonnes joues... Mais les penseurs de service préfèrent les gueules ravagées de Fonda et Leterrier; grand bien leur fasse.

Jacques RIVETTE.

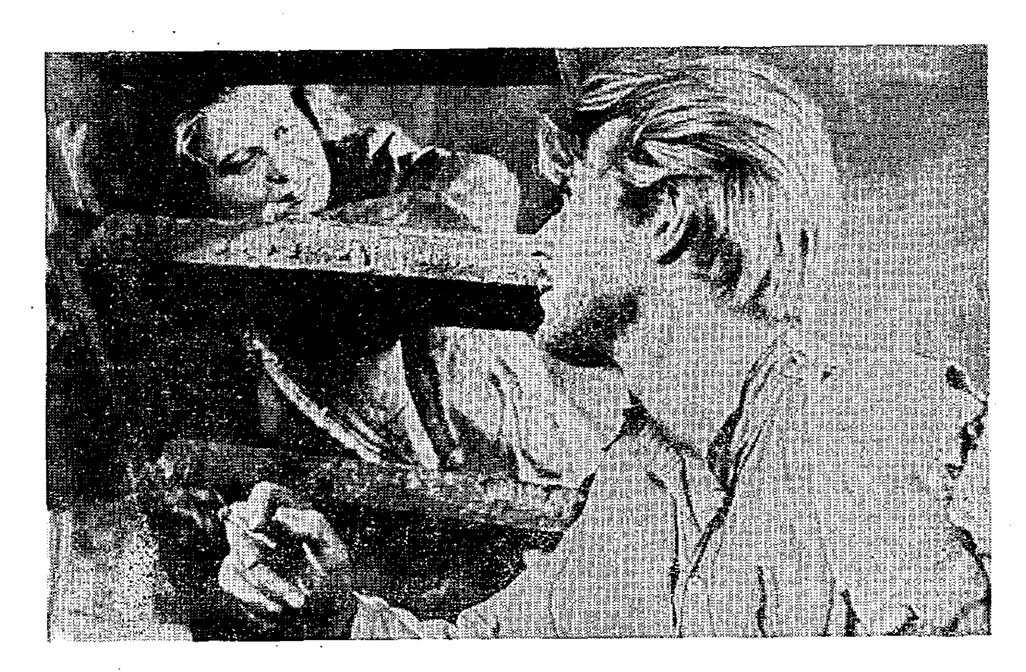
L'Amour plus fort que la Révolution

SOROK PERVYI (LE QUARANTE ET UNIEME), film soviétique en Sovcolor de GRIGORI TCHOUKHRAI. *Scénario :* G. Koltounov, d'après le roman de Boris Lavrenev. *Images* : S. Kourousevsi. *Musique* : N. Krioukov. *Décors* : Kamski et Stepanov. *Interprétation :* Isolda Izvitzkaïa, Oleg Srijenov, Nikolaï Kriutchkov. *Production :* Studios Mosfilm, 1957.

Chaque peuple aspire désespérément à se créer des légendes. Plus son apparition sur l'échiquier historique est récente, plus ces légendes auront de force et de vitalité. Alors que de vieilles nations comme la France et l'Angleterre semblent traîner derrière elles le boulet d'un passé glorieux mais enfoui trop loin dans la nuit des temps pour avoir gardé intactes sa fraîcheur et sa vitalité, un pays jeune et neuf comme les Etats-Unis se retourne avec l'émotion la plus authentique vers les moments décisifs de sa très brève histoire. Naturellement le cinéma, seul art vivant et épique du xxe siècle, devait se faire le porte-parole idéal de la grande saga américaine. La guerre de 1914-1918, en démantibulant les structures vermoulues de la vieille Europe, créa les conditions nécessaires à l'épanouissement des totalitarismes idéologiques qui devaient si sévèrement marquer notre continent durant le dernier quart de siècle. On repartait en quelque sorte à zéro, on déviait le cours de l'histoire vers les terres promises des lendemains qui chantent. Le cinéma une fois de plus allait se faire l'écho de ces grands enthousiasmes populaires. Aujourd'hui la Russie soviétique semble tourner une page entièrement vierge, où s'inscrit la double nostalgie d'un passé révolutionnaire encore proche et pourtant déjà presque mythique, et de la grande tradition russe. La liaison s'effectue insensiblement entre l'humanisme communiste et le nationalisme vibrant d'une nation qui, au début du xxe siècle, avait à peine quitté le moyen âge.

Trop longtemps embourbé dans les marécages d'une dialectique plus que tortueuse, le cinéma soviétique semble vouloir enfin témoigner authentiquement des aspirations d'un peuple passionné et romantique, et nous offre avec *Le Quarante et unième* le premier témoignage vivant de cette lente évolution qui a vu le présent réintégrer le passé, l'idéal communiste se fondre dans une continuité historique qu'on avait crue définitivement brisée après 1917. Alors que la France, trop cartésienne et platonicienne, n'a pas encore surmonté le grand choc de 1789, l'Union Soviétique nous offre l'exemple remarquable d'une lucidité aujourd'hui sans *a priori*. La jeune génération russe, entièrement grandie à l'ombre du communisme, pouvait seule exprimer avec toute la sincérité requise cette rencontre de deux mondes, celui d'avant et celui d'après la Révolution, dont avec une ferveur touchante, elle ne semble plus vouloir faire qu'un. Gregori Tchoukhraï, metteur en scène du *Quarante et unième*, n'a peut-être pas le génie des Eisenstein et des Dovjenko, mais il sent à fond les implications morales d'un sujet que, nous assure-t-il, il a porté longtemps en lui avant de réussir à l'imposer auprès des dirigeants de la cinématographie soviétique.

Juger à l'aune réaliste le traitement que Tchoukhraï et son scénariste G. Kaltounov ont fait subir aux héros de la nouvelle de Boris Lavrenev, constituerait une grossière erreur. Ceux-ci ne se rattachent pas véritablement au climat révolutionnaire des années 1920, 1921, 1922. Ils constituent bien plutôt des projections de personnages vrais à l'origine, à travers la mentalité soviétique de 1956, particulièrement de la jeunesse. Marioutka, la tireuse d'élite à l'affection trop longtemps contenue, est la sœur de ces jeunes filles radieuses entre vues dans les films en couleur récents de Dovjenko et Boris Barnett. La tension que nous percevons en elle



Isolda Izvitzkaïa et Oleg Strijenov dans *Le Quarante et unième* de Grigori Tchoukhaï.

nous semble bien plus le fruit d'une méditation poétique que d'une action immédiatement vécue. Marioutka appartient à la Russie d'aujourd'hui, enfin sûre de son avenir et capable de se retourner avec sérénité vers un passé déjà légendaire, paré pour les jeunes générations d'une aura très particulière. L'amoureux de Marioutka, le jeune officier blanc, sort tout droit de Tchekhov et des conteurs russes : rêveur, égaré dans des méditations fumeuses et tout proche du nihilisme. Il a « attendu la Révolution comme une fiancée », mais ne l'a pas reconnue le moment venu, pour des raisons assez futiles. Si Marioutka, et les jeunes auteurs du film, l'ont rendu plus que sympathique, c'est qu'au fond de leur cœur ils le croient, ou plutôt le souhaitent, « récupérable » pour la nouvelle Russie prête à reconnaître son histoire dans sa totalité.

Les critiques pourraient facilement accabler *Le Quarante et unième*, si l'on ne s'attachait qu'à la froide logique. Pour la première fois peut-être dans toute l'histoire du cinéma soviétique, et mis à part dans une certaine mesure Dovjenko et Donskoï, nous nous trouvons en présence d'une œuvre fondamentalement romantique, idéaliste, sentimentale. L'humanisme soviétique accepte désormais l'évasion, et cela est plus que sympathique. Mais le contexte dramatique et psychologique, si clairement défini dans sa simplicité élémentaire, est inséparable de la réalité nationale, comme dans le meilleur cinéma américain. Nous frappe ce rôle prépondérant accordé à la femme par la nouvelle idéologie; la femme n'est plus désormais la petite miniature pour marquis du XVIII[e] siècle que nous nous plaisons à cultiver en Occident, soigneusement tenue à l'écart de la vie sociale dans son boudoir. Elle n'est pas davantage cette déesse omnivore de la société américaine. Telle que nous l'avons entrevue dans *La Moisson*, *La Destinée de Marina*, elle entre à part égale dans le monde contemporain où elle apporte son sens du réel et ses dons d'intuition. Dans une Union Soviétique qui nous a souvent paru barbare et cruelle au cours des deux décades écoulées, nous ne manquions jamais de noter ces silhouettes féminines toutes de douceur et pourtant si décidées. Hormis les transformations économiques, la Russie soviétique d'après le dégel surprendra l'Occident par les nouveaux rapports nés entre les sexes.

Tchoukhraï peut bien utiliser une technique ultra-classique de récit, avec

fondus-enchaînés très lents, deux ou trois flashbacks particulièrement soignés (le rêve de la sentinelle endormie, l'histoire de Robinson Crusoé), une musique sagement romantique. La photographie de Serge Ouroussevsky encourra éventuellement le reproche de formalisme, avec ses cadrages pourléchés, ses vignettes trop ravissantes : sables du désert, une barque abandonnée au bord de l'eau, les amants courant sur le grève. Et aussi deux ou trois gros plans du visage illuminé d'Izola Izvitskaya, interprète de Marioutka, lors du flashback sur Robinson Crusoé. Mais la très grande honnêteté de la mise en scène, jointe à la sincérité fougueuse du propos, emporte la conviction du spectateur resté candide qui croit au « cinéma, miroir des peuples », selon la jolie phrase de Bernard Gavoty. Qui oubliera un moment ses complexes de technicité et saura redécouvrir la grâce et la spontanéité d'un peuple né pour chanter l'amour et ses douloureuses incertitudes. Qu'aujourd'hui l'amour passe par la politique, peu nous importe, si en fin de compte les amoureux se retrouvent seuls au monde. Saluons l'aurore d'un nouveau cinéma soviétique.

Louis MARCORELLES.

Le luxe suprême

LES TROIS FONT LA PAIRE, film français de SACHA GUITRY, en collaboration avec CLÉMENT DUHOUR. *Scénario :* Sacha Guitry. *Images :* Philippe Agostini. *Musique :* Hubert Rostaing. *Décors* : Raymond Gabutti. *Interprétation :* Michel Simon, Darry Cowl, Jean Rigaux, Clément Duhour, Philippe Nicaud, Sophie Desmarest, Pauline Carton, Jane Marken, Julien Carette. *Production* : C.L.M.-Gaumont, 1957. *Distribution :* Gaumont.

L'itinéraire qui mène du *Roman d'un Tricheur* aux *Trois font la paire* est semé d'obstacles. Il faut, en effet, traverser des zones arides avant d'atteindre une oasis. Mais quelles récompenses lorsqu'on y est parvenu ! On est remboursé à intérêts composés de la confiance que l'on a accordée au maître. Qu'un grand malade ait pu coup sur coup écrire *Assassins et Voleurs* et *Les Trois font la paire,* voilà qui confond. Ce miracle n'est pourtant pas unique. Voltaire, par exemple, a écrit « Les Oreilles du Comte de Chesterfield » en 1775, soit trois ans avant sa mort, et peut-être que Guitry n'accorde guère plus d'importance à *La Poison* ou à *Assassins et Voleurs* que Voltaire n'en accordait à « Cosi Sancta » ou au « Crocheteur borgne ». Mais cela n'a aucune importance aux yeux de la postérité. Qui lit « Mahomet » ou « Jean de La Fontaine » et qui a envie de revoir *Un Miracle* ou plus près de nous *Si Versailles m'était conté ?* C'est à dessein que je cite (en bien *ou en mal)* des pièces et des films de Guitry sans établir de différence. On connaît la maxime du stratège allemand Clausewitz « *la guerre est la poursuite d'une politique par d'autres moyens* ». Guitry pourrait dire : « *le cinéma continue le théâtre par d'autres moyens* ». Il démontre, au grand dam des théoriciens du cinéma pur, qu'on peut faire de l'excellent cinéma en semblant lui tourner le dos. Et pourquoi ? Tout bonnement parce qu'il faisait *déjà* du cinéma lorsqu'il faisait du théâtre. A la différence de Pagnol et d'Achard — mais comme Cocteau — il est au cinéma chez lui. Dans la mesure justement où le cinéma s'accommode d'une certaine liberté, il y avait en quelque manière harmonie pré-établie entre son art et le septième art. Par un miracle tout apparent, le refus de la mise en scène le sert, le révèle à l'état pur. Il travaille sans filet et découvre sans y penser une forme radicalement nouvelle d'expression, qu'il vaut, me semble-t-il, la peine d'élucider. Avant d'entrer dans le vif du débat je désire écarter deux objections. La première vient de ceux qui jugeant un film au mètre de Rossellini, de Bresson ou de la nouvelle école américaine condamneront Guitry pour sa négligence formelle, ses incartades grammaticales, son dédain de toutes convenances scéniques. Je réponds tout de suite qu'il n'a aucun besoin de se plier à des règles, puisqu'il invente sa propre forme. Je reviendrai sur ce point essentiel dans un instant.

Deuxième objection. Comment prendre au sérieux un auteur qui, lorsqu'il se sert de l'histoire, prend justement à son égard des libertés excessives.

L'adorable Clio certes, en a vu d'autres, mais sa liaison avec Guitry n'est qu'une suite de tromperies gratuites, de provocations impardonnables. Les professeurs d'histoire sont aussi choqués que les cinéphiles et à juste titre, car Sacha n'écrit pas pour eux. S'il n'a cure de la « vérité historique », pourquoi ces prétentieux monuments à la gloire de notre pays ? La seconde objection rejoint la première en ceci que les spécialistes ont horreur de ceux qui viennent empiéter sur leur domaine. Le « cas » Guitry relève pour eux de la tératologie, car tout amateur (même de génie) est pour eux un monstre.

Je m'empresse de dire que je ne suis pas un chaud partisan des films historiques de Sacha, surtout les derniers (id est: *Si Versailles, Napoléon, Si Paris...*) dans la mesure où justement notre auteur y révèle une certaine timidité. Quitte à tourner le dos à la « vérité » historique, il fallait éviter les demi-mesures et renoncer à certaines complaisances dignes de M. Gaxotte et à une imagerie qui ne trouverait même pas place dans les manuels de M. Lavisse. Si je place justement *Remontons les Champs-Elysées* bien au-dessus de *Si Versailles m'était conté,* c'est parce que Guitry ne s'embarrasse en l'espèce d'aucun scrupule, qu'il laisse sa fantaisie se donner libre cours, sans souci aucun non pas même de la vérité, mais de la simple vraisemblance. La désinvolture est ici son plus précieux auxiliaire et c'est en raison même de cette désinvolture que Guitry plaît, déplaît, et me plaît.

Le théâtre de Guitry était un théâtre en liberté, affranchi de toutes règles, sans pour autant s'abondonner au laisser-aller. Il s'agissait d'un *allegro vivace* dans lequel Guitry dialoguait sans cesse avec lui-même et où les femmes (1) étaient l'objet d'une tendresse sans illusion. Aimées pour leur inconséquence, leur incomparable aptitude à l'illogisme, au mensonge, au caprice, comment Guitry pouvait-il laisser transparaître la moindre amertume ? Il savait et sait qu'une jolie femme est faite pour l'infidélité, qu'elle est vouée de par sa nature intime à l'inconstance et à la trahison. Elle est le luxe suprême, car elle apporte à tous ceux à qui le souci des affaires l'interdit, le suprême délassement des complications psychologiques. Ces maris trompés, ces amants vaniteux loin de se plaindre, devraient se réjouir car ils acquièrent aux moindres frais une dimension intérieure dont ils seraient, sans les femmes, totalement dépourvus. Il faut donc, comme il dirait : « *être contre les femmes, c'est-à-dire tout près* ». En ce sens, Guitry rejoint une morale de l'utilité très proche des auteurs du XVIII[e] siècle et ce n'est pas par hasard que je rapprochais son nom de celui de Voltaire. Tout comme Voltaire, Guitry sait, en effet, que les êtres les plus amoraux, les plus asociaux (les jolies femmes, les voleurs et même les assassins) sont les plus indispensables à la vie de société. La tromperie, le vol ou le crime rendent la société vivable. C'est par le vice, élément conservateur par excellence, qu'une société fondée sur l'opposition de la pauvreté et de la richesse peut survivre. L'amoralité et l'immoralité de quelques-uns sont les garants intangibles et inexorables de la moralité sociale; le vice devient vertu et les bons et les serviteurs de l'ordre trouvent dans les méchants une raison providentielle d'exister. Comment être commissaire de police, s'il n'y a pas d'assassins ?

Croit-on que je me sois éloigné de mon sujet ? Nullement, puisque je pense avoir défini au moins sommairement ce que l'on pourrait appeler la morale de Sacha Guitry. Cette morale, assez amère, est une morale de l'indulgence et de l'utilité sociale. *La Poison, Assassins et Voleurs* et *Les Trois font la paire*, l'illustrent parfaitement. Seuls les scénarios changent, le thème profond reste le même. Parcourons la synopsis des *Trois font la paire.* Un crime dont un comédien est la victime a été commis par un assasin qui, après enquête, se révèle exister à trois exemplaires. Le commissaire qui aspire à la gloire de Maigret ne sait plus où donner de la tête. Il est sauvé du ridicule par une « respectueuse » qui lui donne posément la solution de ce problème difficile. Mais au moment où il est sur le point d'arrêter le vrai coupable, il ne découvre plus, sur les lieux mêmes où avait été commis le premier crime qu'un cadavre. La bande à laquelle désirait appartenir l'assassin a préféré en effet se débarrasser de lui

(1) Il s'agit, évidemment, des jolies femmes, les autres n'étant que des dames.

en raison même de ses initiatives compromettantes. Le crime *qui ne sert pas* est gênant. Clément Duhour qui, en fait, est responsable de la réalisation a respecté le côté irrespectueux et sarcastique de l'histoire.

On passe sans crier gare de la farce au tragique pour revenir à la farce. La vivacité du dialogue, le disconvenu des situations, l'inattendu de certaines scènes (je pense à celle où l'on voit Jean Rigaux sur son lit de mort ou à la démonstration de Darry Cowl au tableau) tout cela exigeait une certaine prestesse dans la mise en scène. Ce qui serait négligence ailleurs est ici rapidité, et celle-ci est rendue d'autant plus nécessaire qu'il fallait imposer au public une rupture de ton à laquelle il se montre le plus souvent rétif. Raffiner sur les cadrages et les mouvements d'appareil aurait peut-être amélioré le film mais ses qualités de « fini » auraient sûrement nui à l'allure désinvolte du récit qu'il convenait de préserver. Peu importe donc que l'équipe Guitry-Duhour ignore les règles du découpage moderne. Tous les chemins mènent à Rome. Dès qu'il s'agit de raconter les tribulations de cinéastes à la petite semaine, d'un apprenti Lacenaire, d'un aspirant Maigret et d'un cabot des tournées Baret, le négligé est de bon ton (1).

Jean DOMARCHI.

Hollywood ou mourir

HOLLYWOOD OR BUST (UN VRAI CINGLE DE CINEMA), film américain en Technicolor et en VistaVision de FRANK TASHLIN. *Scénario :* Erna Lazarus. *Images :* Daniel Fapp. *Décors :* S. Comer et F. Babcock. *Musique :* Walter Scharf. *Chansons :* Sammy Fain et Paul-Francis Webster. *Montage :* Howard Smith. *Interprétation :* Dean Martin, Jerry Lewis, Anita Ekberg, Pat Crowley, Maxie Rosenbloom, Kathryn Card. *Production :* Hal Wallis, 1956. *Distribution :* Paramount.

Selon Georges Sadoul, Frank Tasklin est un cinéaste de second plan, parce qu'il n'a jamais tourné le remake de *Vous ne l'emporterez pas avec vous* ou de *Cette sacrée vérité.* Selon moi, le tort de mon confrère est de prendre un peu trop vite une porte fermée pour une porte ouverte. On s'apercevra, dans quinze ans, que *La Blonde et moi* faisait office à l'époque, c'est-à-dire aujourd'hui, de fontaine de jouvence où le cinéma de maintenant, c'est-à-dire de demain, a puisé un regain d'inspiration.

A dire vrai d'ailleurs, le cinéma est trop résolument moderne pour qu'il puisse même être question, pour lui, d'une voie à suivre autre que celle d'un débouché, d'une inauguration esthétique perpétuelle. Son destin historique diffère d'autant plus fortement de celui du théâtre ou du roman qu'il en est l'exact contraire. Alors que les spécialistes littéraires ne vantent plus les mérites d'une pièce ou d'un livre que dans la mesure où ceux-ci ont *fermé définitivement* toutes les issues (cf. « Ulysse de James Joce ou « Fin de partie » de Samuel Beckett), nous, à l'inverse, nous applaudissons à *La Main au collet, Elena et les hommes, Voyage en Italie, Et Dieu... créa la femme,* parce que ces films ont bel et bien *ouvert définitivement* de nouveaux horizons. Moralité : expliquons Frank Tashlin par Frank Tashlin.

Dressé à bonne école, celle des scénaristes hollywoodiens, la mise en scène ne l'effraye pas plus que Dick Powell n'effarouchait Debbie Reynolds dans *Suzanne découche.* A cela, une excellente raison : avant d'être « gagman » de « cartoons », Frank Tashlin fut l'auteur de nombreuses bandes dessinées pour journaux de toutes catégories (2). Or, il suffit de parcourir dans FRANCE-SOIR « Juliette de mon cœur » pour s'apercevoir que le découpage de cette bande est en avance esthétiquement de pas mal d'années,

(1) L'invraisemblance du scénario n'est d'ailleurs qu'apparente. Son point de départ est vrai. Dans le film, Michel Simon, le commissaire, voit sa tâche facilitée par le fait que l'assassinat du comédien a été filmé, ce dernier étant tué, alors que pour les besoins d'un film tourné à la va-vite, il devait se promener dans la rue. Or, nous lisons dans la presse (le JOURNAL DU DIMANCHE du 2 juin) que la mort d'un figurant tué pendant la réalisation de *Si Paris m'était Conté,* avait été filmée de sorte qu'il a été assez facile de retenir la responsabilité d'un accessoiriste qui n'avait pas pris toutes les précautions nécessaires.

(2) Frank Tashlin a écrit et illustré lui-même plusieurs livres d'enfants.



Dean Martin et Jerry Lewis dans *Hollywood or Bust* de Frank Tashlin.

sur celui, par exemple, de la majorité des films français actuels. A l'intérieur d'une scène, le *changement de plan* s'y fait avec une hardiesse inventive en direction de laquelle Laviron ferait bien de mener les élèves de l'IDHEC. Cette hardiesse dans l'invention, tout à la fois sèche et nonchalante, voilà le trait par quoi le metteur en scène d'*Hollywood or Bust* ne ressemble à personne, ni même au tout dernier Lubitsch, ni même à Cukor, puisque Tashlin n'aurait que faire d'un Garson Kanin.

Tout ceci, on le remarque d'autant mieux dans *Hollywood or Bust* qu'il s'agit là d'un film de commande, où, précisément, un cinéaste digne de ce nom a le droit de livrer impudiquement ses secrets. Dans cette pantalonnade, il s'agit, en effet, pour Tashlin, de *prendre* Hollywood *au mot*. Au mot, c'est-à-dire à la gorge, en l'occurrence, la gorge d'Anita Ekberg. Hollywood ou mourir signifie donc : vivre pour Anita, pour Shirley, ou Dorothy, ou Pat, ou Jane comme nous le reprouvera bientôt *Will succes spoil Rock Hunter ?*

Hollywood or Bust est à *La Blonde et moi* ce que, proportions gardées, *L'école des femmes* est au *Misanthrope*. Sur le thème cher à Howard Hawks de l'itinéraire (1), Tashlin se livre à une débauche de trouvailles poétiques où le charme et la cocasserie alternent avec un bonheur d'expression constant. Certes, la trame est mince, mais le mérite en est d'autant plus grand. Faire de Dean Martin un comédien, voilà qui suffirait à classer celui qui le dirige parmi les meilleurs.

Louis Jouvet cite quelque part cette définition du théâtre par Alfred de Vigny : « *une pensée qui se métamorphose en mécanique* ». Homme de cinéma, et de cinéma en couleurs, Tashlin fait donc le contraire de ce que dit Vigny. Preuve en est le visage de Jerry Lewis où, par instant, le comble de l'artifice se marie à la noblesse du vrai documentaire.

Résumons-nous. Frank Tashlin n'a

(1) Bien que le trajet New-York-Hollywood corresponde chez nous à celui Paris-Côte d'Azur, de tels films sont impossibles en France, parce que ce thème de la migration nous vient justement d'Amérique et que nous ne saurions le traiter avec le naturel requis.

pas rénové la comédie américaine. Il a fait mieux. Entre *Hollywood or Bust* et *New-York-Miami*, entre *La Blonde et moi* et *Sérénade à trois*, il n'y a pas une différence de degré mais de nature. Bref, au lieu de rénover, Frank Tashlin a *créé*. Et dorénavant, quand vous parlez d'un film comique, ne dites plus : c'est chaplinesque, mais dites très haut : c'est tashlinesque.

Jean-Luc GODARD.

Universalité du génie

CHIKAMATSU MONOGATARI (LES AMANTS CRUCIFIES), film japonais de KENJI MIZOGUCHI. *Scénario :* Kyuichi Tsuji, d'après la pièce de Monzaemon Chikamatsu « La Légende du Grand Parcheminier ». *Images :* Zazuo Miyagawa. *Décors :* Yaichi Ebise. *Musique :* Tamezo Mochikuzi. *Interprétation :* Kazuo Hasegawa, Kyoko Kagawa, Yoko Minamida, Eitaro Shindo, Sakae Ozawa, Ichiro Sugai. *Production :* DAIEI, 1955. *Distribution* : Pathé Overseas.

Connaissons-nous le vrai cinéma japonais ? Telle est la question que nous avons pu légitimement nous poser un certain temps. Après tout, les œuvres présentées dans les festivals n'étaient-elles, peut-être, que des produits fabriqués spécialement pour l'exportation. Mais n'est-ce pas là supposer chez les cinéastes nippons beaucoup de rouerie? On peut non moins justement exprimer la réalité en disant que les films envoyés en Europe possédaient la classe internationale la moins discutable. A feuilleter l'intéressant, mais fort désordonné, ouvrage de S. et M. Giuglaris, nous constatons que les moins perméables à la sensibilité occidentale ne sont que des mélodrames populaires, sans plus de valeur esthétique que, par exemple, nos opérettes marseillaises. Quel est le plus « français » du *Condamné à mort* ou d'*Honoré de Marseille ?* Vous répondrez que la question n'a aucun sens. Voilà un premier point acquis : passons.

Reste à savoir, maintenant, si nous comprenons comme il convient, les œuvres que nous avons l'occasion de voir? Certaines nuances, sans doute, nous échappent-elles, mais, d'une part, l'habitude a tôt fait de nous les rendre perceptibles, d'autre part, l'ignorance de certaines clefs ne doit vraisemblablement pas plus nous gêner que la méconnaissance des lois théoriques de l'harmonie n'empêche de goûter une œuvre musicale. Traitons donc ce second scrupule aussi cavalièrement que le premier.

Lorsqu'il s'agit d'un *kabouki*, sans doute est-il besoin, à qui veut le goûter d'un minimum d'initiation, mais le cinéma, s'il peut prendre mille visages divers est un langage non moins universel que la musique. Fort de ce principe, je m'étais permis l'an dernier, en réponse à certaine préface hyperbolique, de porter un jugement assez sévère sur la production cinématographique japonaise, dans son ensemble. Ce que je lui reprochais était d'employer un langage à la fois trop timide et trop volontairement clinquant. Les Japonais m'apparaissaient comme des gens qui, usant toute la semaine d'une syntaxe aussi fruste que celle de Feuillade, s'amusaient, le dimanche, à jouer aux Griffith. Et, de fait — si je m'en rapporte encore au livre de Giuglaris — les méthodes hâtives et standardisées de tournage laissent, à priori, une part moins grande que chez nous à la personnalité. Ce qui nous étonnait, et nous décevait, était de ne pas rencontrer ce caractère artisanal qui nous séduit en général — ou nous incline à l'indulgence — dans le cinéma des petites nations. Mais, à vrai dire, le Japon, un des trois premiers producteurs de films du monde, n'a rien d'une petite nation.

A ce premier handicap, causé par une industrialisation trop poussée, vient s'en ajouter un second : le mode de vie extrême-oriental, ancien et même moderne est moins photogénique que le nôtre. J'entends qu'on se récrie : qu'en savez-vous? Je sais que le cinéma est un art de gestes et que tous les gestes ne « passent » pas l'écran avec le même bonheur, de même que toutes les langues ne sont pas également amies du micro. Ce n'est un secret pour personne que le français est plus difficile à chanter que l'italien ou l'allemand, que nos cinéastes se donnent beaucoup plus de mal pour régler les intonations et la diction de leurs interprètes que leurs



Les Amants crucifiés de Kenji Mizoguchi.

confrères anglo-saxons. Chez les peuples qui aiment à s'exprimer par gestes (et où donc celui-ci est stéréotypé, comme le rappelle d'amusante façon la scène de la bouteille d'eau minérale dans *Voyage en Italie*), il est plus difficile de sortir du conventionnel, et, de fait jusqu'à la révolution néo-réaliste, le cinéma italien était le plus théâtral d'Europe. Faites un égal mélange de la sclérose britannique et du poncif latin: vous obtiendrez un comportement qui, s'il n'est japonais, ressemble comme un frère à celui des habitants de l'Empire du soleil levant.

Telle est la principale difficulté à laquelle doit se heurter, je suppose, tout metteur en scène japonais tant soit peu ambitieux. Difficulté non insurmontable, puisque l'art, comme on sait, se nourrit de contraintes. Et ce sont bien, pour entrer dans le vif du sujet, les infinies broderies dont il ourle cette contrainte, constamment présente comme un accord fondamental, qui constituent l'essentiel de l'art d'un Mizoguchi. Que l'auteur des *Amants crucifiés* soit ou non le plus japonais des Japonais, peu nous importe, puisqu'il apparaît, en dépit de cela — ou par cela même — comme le plus universel. S'il nous touche de très près, ce n'est pas parce qu'il démarque l'Occident, mais parce que, parti de fort loin, il aboutit à la même conception de l'essentiel. Appelez cela abstraction, synthèse, expressionnisme, peu importe le nom : si l'on peut évoquer à propos de certains de ses plans Lang, Murnau, Dreyer ou Bresson, c'est qu'il sait, comme eux, que le geste n'est vrai que *recréé*, que la vérité de l'art n'est pas celle de la nature, ni même de cette seconde nature qu'est la politesse, la plus estimable, mais la plus arbitraire des habitudes. Chez lui, parce qu'il a le don de les infléchir selon le rythme de l'action, nous comprenons, sans besoin d'interprète, la raison d'être de ces courbettes, ces génuflexions, ces regards rentrés qui, chez d'autres, ne sortaient pas du rayon de la couleur locale. Une femme avoue son amour à celui qui n'ose pas se dire amoureux, et tandis que passionnément ils s'étreignent dans une barque inconfortable, celle-ci tourne et dérive lentement sur l'eau calme d'un

lac : un tel plan — avec toutefois une mise en page plus hardie — aurait pu être signé Murnau.

Mizoguchi est (ou plutôt était; nous avons relaté sa mort, il y a quelques mois), considéré chez lui comme un « classique ». Sa technique est sobre : *plans longs et généraux, point de vue* le plus objectif possible ; il aime à jouer plus sur le décor (bien que le présent, fait de cloisons vitrées soit quelque peu ingrat) que sur le changement de cadre. Puis, *brusquement*, un travelling, étonnant de précision et d'ampleur, comme cette descente de la caméra le long de la montagne boisée. Du côté du son, même ascèse : choix d'une « ambiance » dominante (par exemple glou-glou d'une fontaine), musique à percussion, soulignant d'un trait net les moments forts de l'action.

Le sujet, tiré d'un auteur célèbre du XVIIIe siècle Chikamatsu, n'est pas sans évoquer notre légende de Tristan et Yseut. La femme d'un riche imprimeur, *voulant surprendre son mari*, qui courtise une de ses servantes, est à tel point desservie par la malchance, que celui-ci l'accuse à son tour de le tromper avec un de ses employés, Moheï. Elle quitte la maison *pour se* réfugier chez ses parents, escortée par le fidèle écuyer. Mais, en ces temps anciens, la loi punissant l'adultère est terrible : les deux amants encourent la peine d'être crucifiés et le mari a le devoir de les dénoncer: Celui-ci fait donc rechercher secrètement les fugitifs dont nous suivons les pérégrinations à travers un magnifique paysage de montagnes et de forêts. C'est là que leur amour impossible se déclarera enfin. Mais l'imprimeur, arrogant et débauché, s'est fait des ennemis parmi ses gens : la police avertie arrêtera les amants qui seront suppliciés, tandis que le mari se verra confisquer ses biens. Ce parti-pris systématique de malheur — engendré par autant de fâcheuses coïncidences que de peu vraisemblables maladresses — nous laisserait assez froids, s'il n'était un prétexte pour exalter une soif peu commune de sacrifice, et l'idée que l'amour *survit* à la mort, puisque les âmes se retrouvent dans l'au-delà. *L'Impératrice Wang Kwei-Fei*, tourné postérieurement, nous fournit du même thème une variante un peu plus austère, mais plus attachante encore, parce qu'elle s'orne d'un autre motif : celui de la vieillesse. Déplorons que ce dernier film, ni *Les Contes de la lune vague*, ni *l'Intendant Sansho*, ni *La Rue de la honte*, n'aient pu trouver à Paris de salle pour les accueillir, ces mêmes salles qui offrent généreusement leur écran à des œuvres mineures comme *La Harpe birmane* ou *Ombres en plein jour*, ou franchement mauvaises (*Les Pêcheurs de crabes, Le Démon doré*). En ce qui concerne le Japon, sachons appliquer, aussi, une « politique des auteurs ».

Eric ROHMER.

Un film de métafiction

FORBIDDEN PLANET (PLANETE INTERDITE), film américain en Eastmancolor et en CinemaScope de FRED MCLEOD WILCOX. *Scénario* : Cyril Hume, d'après un roman de Irving Block et Allen Adler. *Images* : George J. Folsey. *Décors :* Edwin B., Willis et Hugh Hunt. *Musique électronique* : Louis et Bebe Barron. *Effets spéciaux :* A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe, Irving G., Riess, Joshua Meador. *Montage* : Ferris Webster. *Interprétation* : Walter Pidgeon, Anne Francis, Leslie Nielsen, Warren Stevens, Jack Kelly et Robby le robot. *Production :* Nicholas Nayfack, 1955. *Distribution* : M.G.M.

Forbidden Planet, signé par Fred McLeod Wilcox, auteur de quelques *Lassie*, et autres œuvrettes du même niveau, ne dément pas la proposition que formulait, il y a deux ans, André Bazin, lorsqu'il écrivait : « *Le fantastique moderne se situe d'emblée audelà de l'imagination visuelle. Il est mental, intellectuel, moral. Il est le fruit d'une science... qui menace l'humanité de destruction si elle ne sait pas inventer la morale qui lui correspond* » (1).

Nous sommes au vingt-troisième siècle : les habitants de la Terre se trouvent depuis longtemps groupés en une seule fédération gouvernementale et, grâce aux progrès des moteurs atomiques, se lancent à la conquête des galaxies les plus éloignées.

L'hypothèse scientifique ainsi posée, le film nous propose de suivre la « Uni-

(1) RADIO CINÉMA TÉLÉVISION, n° 284.

ted Planet Cruiser, C-57-D » sur la quatrième planète du système d'Altaïr. Vingt ans auparavant la soucoupe « Belerephon » transportant un groupe de savants y avait disparu peu après son atterrissage. Les enquêteurs y retrouvent un seul survivant, le Dr Morbius, le philologue de l'expédition, et sa fille née sur la planète.

On sent immédiatement, malgré la présence d'un robot et de tout le bric-à-brac du fantastique, que le sujet dévie vers la pure parabole. Il s'agit moins d'illustrer le mythe de l'apprenti-sorcier, que d'aborder le problème du progrès : ce qui manque le plus à Morbius c'est justement une éthique correspondant au degré d'intelligence qu'il atteint. Lorsque le savant qui, grâce à sa science linguistique, a pu déchiffrer et s'approprier les découvertes des Krells, habitants disparus de la planète, montre son domaine aux visiteurs terrestres, le commandant de la soucoupe s'écrie : *« Dr Morbius, des découvertes scientifiques de cette espèce doivent être mises sous la supervision du gouvernement de la Terre. Aucun homme ne peut prétendre les monopoliser. »* Morbius répond : *« L'homme n'est pas encore préparé pour recevoir toutes ces connaissances. Je donnerai aux terriens les parties que j'estimerai non dangereuses. Pour les autres j'attendrai qu'ils en soient dignes ; et ce faisant je ne suis responsable que devant ma conscience et mon jugement. »*

Prisonnier de sa mégalomanie, Morbius ne voit qu'une partie de la vérité. S'il est dangereux de livrer aux hommes, mêmes unis en un seul gouvernement, certaines découvertes des Krells, qui est-il, lui, pour prétendre substituer sa supériorité scientifique à la morale et imposer ses désirs à toute l'humanité ? Les Krells eux-mêmes, qui étaient en avance d'un million d'années sur les terriens n'ont-ils pas disparu entièrement, en une nuit, après avoir parachevé leur science par l'invention de la machine qui devait, en matérialisant leurs désirs, les libérer de toute dépendance envers la nature ?

Aux dernières images du film, le mystère de la destruction soudaine et totale des Krells s'explique, et, du même coup, s'éclaire le sens de la parabole : la machine inventée par eux contenait assez d'énergie pour matérialiser le rêve de chaque individu, jusque dans les recoins les plus secrets de l'inconscient où la civilisation a refoulé la haine et la volonté de destruction. La « part du diable » en chaque habitant, soudain libérée, entraîne la destruction de toute la race. Et Morbius, qui s'amusa à jouer avec la machine, se trouve à son tour pris dans l'engrenage.

Wilcox atteint ainsi, involontairement le niveau de la tragédie. Malheureusement, il est vite à bout de souffle, comme jadis Robert Wise dans *Le Jour où la terre s'arrêta.* Et le scénariste Cyril Hume sans doute pris de panique devant les implications du sujet, reste à mi-chemin de son pessimisme. N'empêche que cette anticipation donne à réfléchir. Jusqu'ici le cinéma de Science-Fiction se contentait d'une moralité simpliste qui se résumait en ces mots : *« Il ne faut pas jouer avec le feu. »* Avec *Forbidden Planet,* il ne s'agit plus de cela. L'ampleur du thème, malgré l'absence de génie du réalisateur, transforme le film en une véritable réflexion sur la situation de l'homme. Essai encore timide certes, mais qui indique la voie au genre. Par sa nature même, le fantastique moderne ne peut être que philosophique. Et, lorsque les grands auteurs de cinéma aborderont enfin la S.F., nul doute que cela nous vaudra de très grands films.

Mais les préoccupations métaphysiques n'excluent pas les recherches esthétiques et le sens de l'humour. La séquence de la visite de la machine, avec ses vertigineuses *plongées* et ses longs *travellings* dans de très beaux décors peints, constitue un moment hallucinant. Si la réplique du garde : « *C'est amusant de voir deux lunes dans le ciel* », rappelle le « Mémento du dialoguiste hollywoodien » (1), elle est vite dépassée par la réponse de son collègue : « *C'est encore plus amusant de constater avec quelle rapidité on s'y habitue !* Autre innovation savoureuse : un magnifique robot doté de sens moral !

Bref, bien que les décors des *Survivants de l'infini* soient plus poétiques, *Forbidden Planet* ouvre le chemin à une Science-Fiction cinématographique sérieuse. Assistons-nous à la naissance d'un genre nouveau qui pourrait s'appeler : Métafiction ?

Fred CARSON.

(1) Voir CAHIERS DU CINÉMA, n° 54.

L'instinctif et le réfléchi

MEN IN WAR (COTE 465), film américain de ANTHONY MANN. *Scénario :* Philip Yordan d'après le roman « Day without end » (Combat) de Van van Praag. *Images :* Ernest Haller. *Musique :* Elmer Bernstein. *Montage* : Richard C. Meyer. *Interprétation :* Robert Ryan, Aldo Ray, Robert Keith, Phil Pine, Vic Morrow. *Production :* Security Pictures (Sidney Harmon), 1956. *Distribution : Artistes Associés.*

C'est presque toujours par excès d'ambition que pèche le film de guerre hollywoodien, la peinture des combats étant le plus noble prétexte à l'exposé philosophique. Aldrich, Milestone et Zinnemann, entre autres, réduisaient les engagements à quelques violents coups de gueule. Fort heureusement, Anthony Mann, metteur en scène avant toute chose, n'a pas l'intention, ni la possibilité de rivaliser avec Tolstoï. Concevant *Cote* 465 à la manière d'un simple western, comme en témoigne la teneur opposée des deux caractères principaux, directement inspirée des scénarii de Borden Chase, il introduit, par son impartialité, son détachement, un souffle relativement neuf dans un genre menacé à la fois par l'abstraction et l'exhibitionnisme (cf. le récent *Temps de la colère*). Et je louerai l'auteur de *L'Appât* pour n'avoir point soumis son style à la rigueur des conventions ordinairement imposées par le sujet. Quel est en effet le véritable intérêt d'un film de guerre, sinon de nous montrer des hommes en guerre, des faits de guerre ? Et les fantassins au combat, par leurs attitudes, les faits de bataille, par leur déroulement, ont assez de correspondants dans la vie quotidienne, comme dans n'importe quelle tradition de récit, pour qu'il soit permis de nier la valeur autonome de l'action militaire, trop souvent reconnue sans raison par un snobisme bien contemporain. « *Racontez-moi l'histoire du fantassin et je vous raconterai l'histoire de toutes les guerres.* » L'exergue qui ouvre le film nous renseigne sur le but premier du réalisateur, d'ordre cinématographique et non plus littéraire. Cette transcription, Mann nous l'offre, en nous rapportant un fait de guerre des plus banals, la conquête de la cote 465 par les trois rescapés d'une vingtaine de soldats américains égarés quelque part du côté du trente-septième parallèle. Certes, il se passe beaucoup de choses dans ce film, construit en une suite de six ou huit sketches, et agrémenté en plus d'une action extérieure, la prise de la jeep et les difficultés qui surgissent avec ses passagers. Mais tout cela nous est conté avec une rigueur, une logique, une limpidité qui donnent ici le ton, même au travers des images les plus violentes et des intrigues les plus complexes.

Car cette simplicité, ce refus des ornements ne se retrouvent pas à tous les stades de la réalisation : premier film produit indépendamment par Anthony Mann, *Men in War* est tout d'abord une œuvre de scénariste intelligent, intégrée à la tradition de la qualité yankee, facilement reconnaissable à la sobriété recherchée du générique. Personnages types, appartenant aux classes les plus diverses de la société américaine, héros complexes tourmentés par les différents problèmes qu'ils ont à résoudre et qui les font s'opposer se retrouvent dans le scénario de Philip Yordan, comme dans le roman de Van Praag. Mais Mann semble tirer un parti fructueux de cette schématisation essentielle à l'écriture littéraire. Supprimant presque complètement — sauf en quelques malheureux endroits — comme la scène où le soldat noir meurt en cueillant des fleurs — les poncifs, les dialogues d'usage et les plaisanteries faciles, il fait de ses soldats des êtres bizarres, grossièrement dessinés d'après le reliquat des répliques, pourvus au plus d'un ou deux traits distinctifs et finalement fort énigmatiques. Non seulement nous ne savons rien des simples soldats, mais nous ne sommes guère plus avancés quant à la compréhension des trois héros, le lieutenant, parfait soldat qui ne fait que donner ses ordres tout au long du film, le sergent, personnage qui rappelle le curieux protagoniste de *The Last Frontier* incarné par Victor Mature, tantôt poussé par sa bestialité vers une brutalité bienfaisante, tantôt soumis et respectueux, le colonel paralysé, et par conséquent immobile et muet jusqu'aux derniers plans. L'apparence est là pour faire d'eux des caractères cohérents, contredisant parfois l'orientation du sujet : il est clair, par exemple, que le sergent

est subjugué non pas par la personnalité du colonel, ni par quelque affiliation sentimentale, mais par une évidence purement physique, que seul le cinéma pouvait traduire sans la trahir, celle de l'immobilité. De même le heurt entre Ryan, le réfléchi, et Ray, l'instinctif (1), qui occupe une grande partie du film, s'éclaire par rapport à l'expression de leurs visages, au mode de leur démarche. En regard de la richesse psychologique du film même, bien pâle apparaît alors la subtilité du scénario et des dialogues (le soldat sauvage, après la mort de son colonel, réserve son affection au lieutenant, qu'il appelle inconsciemment « mon colonel »; au terme de la bataille, Ryan fait remarquer à son radio... qu'il n'est pas rasé).

Est-ce l'influence des règles du film intellectuel ou est-ce la volonté délibérée du réalisateur qui a dicté ici le choix d'un classicisme un peu voyant, mouvements de plan et cadrages très étudiés, goût prononcé pour les effets de surprise et les ellipses ? Peut-être les apports se sont-ils entrecroisés. On eût souhaité cependant une technique plus à l'image de la simplicité du récit, comme dans *Bend of the River* ou *Far Country*. C'est ainsi que nous assistons à l'assassinat d'un soldat, dont un seul et bref plan, cadrant les mouvements de ses jambes, nous laisse deviner l'agonie. Toutefois cette préciosité, cette redondance du style, confèrent à l'effet une forme plus frappante, quasi musicale, tout en concentrant l'attention du spectateur. La rapidité du plan fixe, l'admirable chromatisme de la photographie, la souplesse de ces travellings courts prêtent un regain de force aux plus belles images : la marche des francs-tireurs coréens, devinée à travers l'agitation convergente et silencieuse des hautes herbes, les nuages qui jettent leurs ombres sur la troupe des combattants, le plan trompeur qui cadre le sommet des arbres, nous laissant supposer que quelque ennemi s'y cache, le fantassin qui, le dos tourné à ses adversaires, simule l'inconscience, mais écarquille les yeux pour suivre leur progression, et les abat sans les voir, les brins d'herbe et leur entrelacs qui expliquent une grande part de la stratégie. Mann reste le poète de la nature, mais il sait peindre avec autant d'acuité l'effort du soldat face au combat; il nous montre celui qui se gratte, celui qui, fatigué, se déchausse et meurt victime de son inattention, le pas lourd d'Aldo Ray, la photo de la Miss Corée 1950 qu'un coup de vent meurtrier arrache des mains d'un Américain, et surtout le visage hirsute et suant de la totalité des combattants.

C'est en effet pour avoir construit son film presque exclusivement sur la sueur et la souffrance du fantassin que Mann rejoint les plus grandes œuvres inspirées par les conflits guerriers. *Men in War* évoque *The Steel Helmet* et *The Fixed Bayonets* de Samuel Fuller, sans atteindre pourtant la même grandeur épique. Et puis le film de Mann ne compte qu'une centaine de beaux plans, alors que chez Fuller, l'on peut en dénombrer quatre cents d'une égale beauté. Mais il serait profondément injuste de vouloir ignorer la dignité morale de l'œuvre et son exceptionnelle richesse poétique : pensez à cette remarquable idée finale, le poing du lieutenant, immobile et rigide, qui se ferme sur le carnet où sont inscrits les noms des morts qu'il vient de venger et d'honorer.

Luc MOULLET.

Ariane de sa vieillesse

LOVE IN THE AFTERNOON (ARIANE), film américain de BILLY WILDER. *Scénario :* Billy Wilder et A.I.L. Diamond, d'après le roman de Claude Anet « Ariane, jeune fille russe ». *Images :* William C. Mellor. *Musique :* Franz Waxman. *Décors* : Alexandre Trauner. *Interprétation* : Gary Cooper, Maurice Chevalier, Audrey Hepburn, John McGiver. *Production :* Allied Artists, 1956. *Distribution :* Artistes Associés.

Ariane amuse et déplaît, séduit et irrite comme Audrey, péronnelle factice, son Gary milliardaire, et l'exaspération à laquelle atteint celui-ci vers

(1) A ce propos, signalons, côté technique, l'excellence de l'interprétation — Aldo Ray, par exemple, ne fut jamais meilleur — et de la partition musicale, due à Elmer Bernstein, compositeur attitré de de Mille.

la fin du film est sans doute le malin symbole de celle qui s'empare mentalement du spectateur non puceau ni sénile auquel on raconte une histoire d'une bien parisienne piquanterie (comme on dit chez Dodo de Hambourg), sans finalement lui en rien montrer que le décor, fort banal au surplus, d'un appartement du Ritz.

D'aucuns ne manqueront pas de louer la discrétion des auteurs, réussissant cette gageure de réduire ce qu'ils ont filmé des rapports amoureux de leurs héros à trois baisers vus de dos ou camouflés de quelque façon, de traiter le déshabillage de la demoiselle à l'absence d'une chaussure, de faire si bien qu'il n'est dit explicitement à aucun moment qu'Ariane est la maîtresse du riche homme. Pour moi, je vois surtout là absence d'imagination et, pauvreté du récit. Il n'est interdit à personne d'écrire des histoires ou de faire des films intelligents ou subtils sans montrer les gens faire l'amour, mais lorsque la situation de base est précisément le fait qu'une étudiante se rend quotidiennement dans la chambre d'hôtel d'un milliardaire américain pour avec lui faire « l'amour l'après-midi » (1), je n'admire nullement qu'on ne montre exclusivement ce qui se passe avant et après. Au cinéma — de même qu'en peinture, en littérature ou en musique — les œuvres nouvelles sont celles qui vous font voir toutes choses avec un regard neuf. Entre *Sabrina* et *Ariane* il y a eu *Sait-on jamais...*, et après avoir vu le film de Vadim, on ne peut se dissimuler que Wilder a fait son film totalement à côté du film qui était à faire. Ce n'est pas seulement parce que j'aurais aimé voir Audrey prendre un bain dans la baignoire inutile de Gary Cooper, s'envelopper les jambes en l'air dans ses draps, se trouver dans telle ou telle posture « à la Vadim » et ainsi me suggérer — à défaut de me montrer — la façon dont elle aime faire l'amour, que je déplore la pudeur quasi britannique de Wilder, c'est surtout parce que l'irréalisme de son optique rend imprécise la psychologie des personnages, brumeuse leur situation réciproque. Comment savoir exactement ce qui séduit Ariane dans le sourire ridé d'un homme terne, sans imagination, ni gaieté, si l'on ne nous montre que superficiellement leurs rapports ?

Tout aussi incertaines paraissent les intentions des auteurs. J'ai peine à croire qu'ils aient délibérément voulu nous rendre antipathiques leurs héros — Billy n'a pas l'âme si noire. Disposant au départ d'un séducteur peu sympathique et d'une ingénue encore indéterminée, ils ont réussi — malgré les beaux restes de son charme — à nous rendre Gary Cooper de plus en plus déplaisant, tandis que le film se déroule et jusqu'aux dernières minutes d'une happy end qui, une fois de plus dément « in extremis » l'aspect sombre de toute l'histoire et — véritable contre-chef-d'œuvre — nous amènent presque à nous déprendre des charmes ravissants d'Audrey Hepburn, dès lors qu'est bien établie la morne veulerie du milliardaire vieillissant car comment, dès cet instant, aimer qu'elle aime ?

De ce manque d'affection, de cette difficulté à nous identifier aux héros d'*Ariane*, je tiens pour responsable le traitement du scénario, non les caractères en tant que donnés par *celui-ci*. Peu recommandables mais bien aimés, les héros du film ne manquent pas auxquels nous nous attachons autant que leur caractère ou leurs actions sont mauvais. Et si le seul personnage vraiment aimable d'*Ariane* est Maurice Chevalier, ce n'est pas parce qu'il est un brave homme, mais parce qu'il nous paraît le plus humain, étant le seul que l'on nous montre avec Ariane dans une certaine intimité de rapports.

Film sur l'amour, et le plus physique, mais œuvre d'un cœur sec, *Ariane* atteint paradoxalement à une abstraction telle qu'il perd tout contact avec l'époque et que l'on ne peut y prendre que le plaisir en quelque sorte désincarné que l'on éprouvait il y a peu de semaines à revoir dans une salle de répertoire *Edouard et Caroline* (2). Plaisir au demeurant qu'il n'y a pas lieu de bouder, car l'adaptation est adroite, souvent subtile, la mise en scène honnête. Audrey Hepburn remarquablement bien habillée, coiffée et photographiée, est plus exquise que jamais.

Serge PARMION.

---

(1) Titre de la version originale anglaise.

(2) Non, certes, que Becker soit, lui aussi, un *cœur sec*. Mais les années écoulées durcissent, à l'intérieur d'une comédie sentimentale qui était un excellent reflet de son époque, ces films tendres qui alors nous émouvaient.

Humiliés et offensés

VIVA VILLA, film américain de JACK CONWAY. *Scénario* : Ben Hecht, d'après le livre d'Edgcumb Pinchon et O.-B. Stade. *Images* : Charles G. Clarke et James Wong Howe. *Musique* : Herbert Stothart. *Interprétation* : Wallace Berry, Fay Wray, Léo Carillo, H.-B. Walthall. *Production* : David O Selznick-M.G.M., 1934.

Il faut féliciter le Cinéma d'Essai de reprendre *Viva Villa* signé par l'honnête J. Conway, mais à la réalisation duquel H. Hawks a participé (1). Le film souffre évidemment de l'absence d'une direction unique : à côté de scènes très travaillées et qui portent indubitablement la griffe de l'auteur de *Scarface* il en existe d'autres à peine indiquées. Si telle séquence, comme celle qui prélude au film, se signale par sa vigueur et son sens aigu de l'ellipse, d'autres ne rappellent la manière de Hawks que par l'idée qui les animent. En dépit de ses scories, de son caractère un peu « lâché » et de son manque d'homogénéité, *Viva Villa* est cependant un grand film et on mesure, par comparaison avec le *Viva Zapata* d'Elia Kazan, tout ce qui sépare le génie du talent. La lutte des classes est dans le film de Hawks le personnage essentiel du drame, de sorte que les réactions de Pancho Villa, ses rapports avec les autres personnages (avec le Président Madeiro par exemple) ne se comprennent qu'en fonction de l'appartenance de Pancho à la classe des *péons*, c'est-à-dire des petits paysans libres, exploités puis expulsés par les propriétaires de grands domaines. Le destin de Pancho est exemplaire en ceci qu'il vit de manière épique cette opposition éternelle entre riches et pauvres, entre offenseurs et offensés. Il ne s'agit donc pas du « brigand éthique » de Schiller, cher à l'imagerie romantique, mais d'un créateur d'événements historiques dont la révolte illustre celle de tout un peuple contre une minorité d'oppresseurs. S'il importe pour Pancho de laver une humiliation personnelle, il lui importe aussi de délivrer ses frères d'une servitude séculaire. Notre héros est d'ailleurs, comme il advient souvent en histoire, un paysan illettré respectueux de la culture bourgeoise et sensible à des valeurs idéalistes d'ordre et de justice. Il est radical, non communiste, et, s'il se révolte, c'est uniquement contre des formes d'oppression archaïque et non contre le principe de la propriété privée. Il sait très bien terminer une révolution, trop bien même, car un marxiste le taxerait à juste titre de réformisme petit bourgeois.

Tout cela Hawks et son complice Ben Hecht l'expriment avec un bonheur inégalable. Pancho est moins soucieux de la réforme agraire comme telle que de venger une iniquité et de donner libre cours, à la faveur de la révolution, à son goût de l'aventure et du bouleversement. D'où sa passivité respectueuse devant Madeiro et sa permanente disponibilité pour la bagarre. Le scénario est très attentif à ces aspects du personnage, d'où son caractère à la fois naïf, comique et grandiose. Il insiste sur la sauvagerie joviale de Pancho, sans jamais verser dans la sensiblerie ou la fadeur, et cela seul suffirait à constituer, malgré les disparates du film, une réussite inégalable. Hawks et Ben Hecht ont en effet et à un suprême degré, le sens de l'épopée, car ils ont le sens du comique.

Jean DOMARCHI.

Tendre Japon

BIRUMA NO TATEGOTO (LA HARPE DE BIRMANIE), film japonais de KON ICHIKAWA. *Scénario* : Natsuto Wada. *Images* : Minoru Yokoyama. *Musique* : Akira Ifukube. *Interprétation* : Rentaro Mikuni, Shoji Yasui, Tatsuya Mihaski Taniye Kitabayashi, Yunosuke Ito. *Production* : Masayuki Takagi, 1955.

Cet étrange film faillit remporter le Lion d'Or, l'année dernière à Venise. Il n'en méritait pas tant, mais il faut bien reconnaître que le spectacle n'est pas banal et que ceux qui le virent non prévenus commencè-

(1) Cf Entretien avec H. Hawks. — Cahiers du Cinéma, N° 56, page 14.

rent par écarquiller les yeux de la plus ronde façon.

Les films japonais nous ont habitués à un univers de sons rauques et gutturaux, de petits sourires impassibles, de politesse glacée et de brusques accès de colère. S'agissant d'un film sur la guerre on pouvait légitimement s'attendre à quelque rudesse, d'autant que les armées nipponnes ne passent pas pour avoir été au combat de façon particulièrement tendre. Or justement cette *Harpe de Birmanie* de Kon Ichikawa est un film tendre. Nous sommes en juillet 1945 dans les montagnes birmanes où les Anglais traquent les Japonais en déroute. Une compagnie avance en chantant sous la conduite d'un de ses soldats, Mizushima, qui joue de la harpe. Un peu plus tard la compagnie est cernée. Entraînés par Mizushima les soldats japonais se mettent à chanter « Home sweet Home » (sic)... de l'autre côté les Anglais répondent et justement la guerre est finie et les chanteurs gentiment faits prisonniers. Hélas bientôt Mizushima disparaît et ses compagnons se lamentent.

Un jour ils verront passer un bonze qui lui ressemble étrangement, avec une harpe et un perroquet sur l'épaule. Est-ce lui, n'est-ce pas lui ? Plus tard, à la veille de leur embarquement pour le Japon ils sauront que c'était bien lui et tenteront en vain de le persuader à revenir parmi eux. Mizushima qui s'est improvisé bonze a découvert l'horreur de la guerre, enterré des milliers de soldats sans sépulture, et il est décidé à rester en Birmanie pour le repos de l'âme des Japonais morts loin de leur patrie.

Tout cela est raconté avec un mélange curieux de réalisme et de poésie. Est-ce naïf ? Est-ce sincère ? Quelles sont les intentions du scénariste Natsudo Wada, pacifiste un peu bêlant ? Bonnes sans doute mais on a de la peine à prendre au sérieux ces farouches guerriers qui fondent en larmes au moindre cantique protestant. Convenons pourtant que le film est insolite, attachant et que la séquence où, dans un paysage lunaire, le harpiste porte en terre des centaines de corps, est d'une grande beauté plastique et d'une réelle émotion.

Etienne LOINOD.

Si Jules Verne nous était conté

AROUND THE WORLD IN 80 DAYS (LE TOUR DU MONDE EN 80 JOURS), film américain en Todd-Ao et Eastmancolor de MICHAEL ANDERSON. *Scénario :* S. J. Prelman d'après le roman de Jules Verne. *Images* : Lionel Lindon. *Musique :* Victor Young. *Décors* : James Sullivan. *Interprétation :* David Niven, Cantinflas, Robert Newton, Shirley Maclaine, etc... *Production :* Michael Todd, 1956. *Distribution* : Artistes Associés.

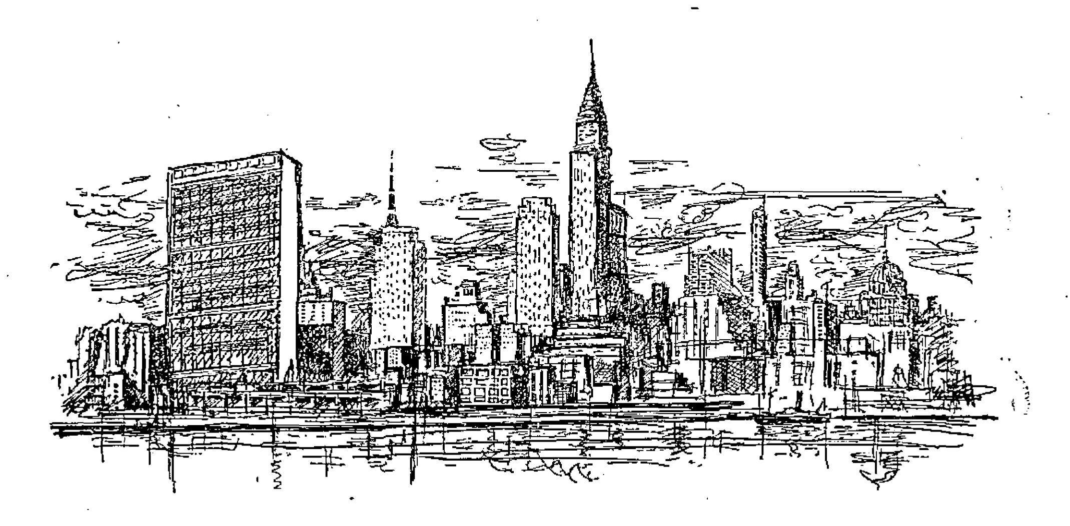
Arrivé à un haut degré d'évolutiion, le business devient de la poésie pure et l'homme d'affaires un artiste qui s'ignore.. Si le requin de bas étage s'applique laborieusement à calquer les recettes de la réussite, l'émule de Citizen Kane se fie presque toujours à lui-même et à sa propre imagination. Ce qui frappe le plus dans l'entreprise financière de Mike Todd *Le Tour du monde en* 80 *Jours* n'est pas l'addition d'éléments favorables : sujet en or plus distribution éclatante plus exotisme. Il n'était pas dit que ce film cumulât assurément les rendements de *Michel Strogoff, Si Versailles nous était conté* et *Continent perdu,* car on peut bien étendre à l'écran ce que Copeau affirmait à la scène : « *Au théâtre il n'y a pas d'expérience, le théâtre est une expérience qui se recommence tous les jours.* » Mais la chose la plus remarquable du *Tour du monde* est bien l'identification Phileas Fogg-Mike Todd. Dès lors la combine vulgaire devient œuvre sincère et gagne un atout, celui-ci non calculé au préalable. Tout naturellement le globe-trotter de Jules Verne rencontre dans ses pérégrinations les amis de Mike Todd, Fernandel, Martine Carol, Marlène Dietrich, Luis Dominguin, Noël Coward, etc. Il rencontre même une partenaire, Shirley Mac Laine qui pour l'occasion ressemble étrangement à Elisabeth Taylor. Il s'en fallait de peu que le *Tour du monde* fût un film banal, stéréotypé, mais il possède une vertu désarmante : la sympathie. Dino de Laurentis et Mike Todd sont peut-être actuellement les deux producteurs qui voient le plus grand, mais

alors que l'un rêve d'adapter *La Divine Comédie* avec laquelle il n'a bien entendu aucun point commun, l'autre envisage de porter à l'écran *Don Quichotte* dont après tout il n'est pas tellement éloigné.

En dernier ressort, puisque Mike Todd peut bien être surtout considéré comme un personnage de Jules Verne, il nous faut rendre hommage au divin auteur de l'*Ile mystérieuse*. Jamais écrivain n'a plus que lui entretenu de rapports aussi amicaux avec ses lecteurs. Après avoir été pillé par des milliers de raconteurs d'histoires, il reste encore profondément moderne. Aucun scénariste, en matière de suspense, n'a fait mieux que cette double course poursuite, contre la montre et contre M. Fix et jamais happy end n'a été mieux agencé que cette astucieuse application des singularités géographiques des fuseaux horaires.

Claude de GIVRAY.

LETTRE DE NEW YORK



par Herman G. Weinberg

New York, Juillet 1957.

Groucho Marx, tentant de briser une grève (dans *Animal Crackers*), demandait aux ouvriers : « *Voulez-vous être des esclaves à gages ? — Non !* » hurlaient-ils. « *Eh bien, qu'est-ce qui fait les esclaves à gages ? Les gages !* » Cela semblait assez logique, et ils reprenaient le travail.

Hollywood use de la même psychologie, elle a habitué les spectateurs à ne pas penser.

La Petite Hutte joue timidement du ménage à trois (deux hommes et une femme) échoué sur la traditionnelle île des tropiques. En « couleurs rougissantes », comme le dit une publicité taquine. « *Oh, bon sang !* » s'exclama le client en puissance, se dépêchant de mordre à l'hameçon. Une fois de plus, il est ferré par une publicité mensongère et l'amateur de crudités se voit forcé de consommer l'ersatz dilué d'une farce française un peu osée d'André Roussin.

Le « plat de résistance » (qui résiste à toutes tentatives fâcheuses de flirt grâce à un solide fonds de morale américaine) n'est rien moins qu'Ava Gardner, la belle mangeuse d'hommes, plus séduisante que jamais dans son pagne d'herbes de chez Christian Dior. Stewart Granger, le mari, et David Niven, le soi-disant amant, affichent leur air le plus espiègle tandis qu'Ava balance ses hanches de l'un à l'autre et leur fait les yeux doux. Si jamais en plus on pouvait faire moins de deux, nous aurions ici un excellent exemple. Doutant, avec raison, que la publicité parlée soit entièrement favorable, la M.G.M. a décidé de faire miroiter aux yeux des consommateurs une île du Pacifique. Vous aussi, vous pouvez échouer sur votre île des tropiques personnelle ! Prenez votre billet à la caisse.

Les avis favorables de Cecil B. DeMille, David O. Seznick et Darryl F. Zanuck sont censés vous persuader que *The Brave One* est une œuvre « merveilleusement sensible et attrayante », en dépit du, ou peut-être à cause du combat truqué entre un puma et un taureau, filmé dans toute sa longueur par une caméra avide. La scène est tout à fait gratuite, sans rapport avec l'intrigue. Le reste est un affreux mélange de sentimentalité dévaluée et d'expédients de quat'sous, y compris tous les clichés du dictionnaire des clichés s'appliquant à l'histoire de l'affection qu'éprouve un garçon pour un taureau et des obstacles qu'il doit surmonter pour empêcher la bête de finir dans l'arène. A l'origine de tout cela, il y avait une touchante anecdote écrite par un maître du lyrisme, Robert Flaherty, racontant l'histoire d'un taureau auquel on laissait la vie à cause de sa bravoure dans l'arène. Orson Welles filma cette anecdote pour en faire un épisode de sa fresque inachevée sur l'Amérique du Sud. Rien d'étonnant à ce que le scénariste de *The Brave One* ait refusé l'Oscar qui lui fut décerné : il aurait été bien trop embarrassé.

La belle de Moscou dérive du « Ninotchka » de Melchior Lengyel via une adaptation du show américain intitulé « Silk Stockings ». Etant mis en scène par Rouben Mamoulian, et en couleurs, on pouvait s'attendre à quelque chose de gai et de brillant de la part de ce maître coloriste et de ce metteur en scène intelligent et sensible. Hélas, il n'en est rien ! L'humour a perdu de sa force (mais peut-être cette sorte de plaisanterie anti-russe date-t-elle un peu) et les acteurs sont loin de valoir leurs prédécesseurs. Le plus étonnant est que Mamoulian n'a guère tiré parti de la couleur. Le tout est joliment photographié et il y a même un plan de nuit magnifique à l'extérieur d'un night-club, mais ceux qui se souviennent de ce que Mamoulian fit jadis avec la couleur (notamment dans son premier film en couleurs, *Becky Sharp*) ne peuvent être que déçus. Mamoulian tourne trop rarement pour gaspiller son talent sur quelque chose d'aussi factice. Nous savons également ce dont Mamoulian est capable dans le domaine de la comédie musicale, comme en témoigne sa comédie avec Maurice Chevalier, *Love Me Tonight*.

A Hollywood aujourd'hui, le film n'est peut-être plus un moyen de s'exprimer pour les metteurs en scène, mais plutôt pour les producteurs : ils décident de l'aspect qu'aura le film d'après ce qui se vend. Voilà exactement à quoi ressemble le film américain courant d'aujourd'hui : pas de cœur, pas de spontanéité, mais un produit destiné à être vendu.

L'originalité devient très rare. Le frisson de la découverte que nous avions l'habitude d'éprouver si fréquemment dans le passé en voyant les œuvres des maîtres, ne nous est plus souvent accordé. Par exemple, dans *La Belle de Moscou*, il y a un plan charmant des lueurs que projette un train alors qu'il sort de la gare de Moscou sous une légère chute de neige. Mais pour ceux qui se souviennent que Chaplin fit ce même plan dans *L'Opinion publique*, ce n'est qu'un joli plan et non un plan mémorable comme le fut celui de Chaplin, *parce que c'était le premier*.

Herman G. WEINBERG.

LIVRES DE CINÉMA

JEAN MITRY : CHARLOT ET LA « FABULATION » CHAPLINESQUE (*Editions Universitaires*).

Il existe déjà treize études sur Chaplin, et deux paraîtront prochainement, l'une par Leprohon, l'autre par le même Mitry. Mais cette abondance cachait souvent une grande médiocrité. Généralement les auteurs se bornaient à une dissertation poétique sur chacun des grands films de Chaplin, et les redites perpétuelles décourageaient le lecteur, Mitry a choisi la seule solution possible, l'étude approfondie du mythe de Charlot, ne se référant aux œuvres que pour y rechercher des exemples, ou des confirmations à son évolution.

Le second chapitre, « Charlot, le personnage et le mythe », renouvelle avec bonheur la question. Nul dithyrambe facile : une thèse bien précise, étayée avec un soin amoureux, et qui va jusqu'au bout d'elle-même. Mitry insiste tout au long de son ouvrage sur l'aspect hégelien du mythe : « *il n'est pas* « agi » *par un courant sentimental univoque mais par un courant constamment alterné et changeant, contradictoire ou contrarié : Volonté de puissance de désir de soumission (à l'être aimé) amour du prochain et mépris du Non-Moi (ou dédain des autres), complexe de supériorité et complexe d'infériorité, désir de se venger et besoin de se sacrifier le dirigent tout à la fois et souvent dans le même temps. La tendance qui l'emporte momentanément n'est que le résultat d'un pari qu'il se fait à lui-même.* » Dans les deux chapitres suivants, il analysera comment le comique et la critique sociale et psychologique s'incorporent à cette structure primordiale de l'œuvre. Aucun des biographes de Chaplin n'avait encore réussi à appréhender ce caractère essentiel : tout au plus, ils l'avaient subordonné à un aspect précis du mythe, alors qu'il en était la condition.

Le premier chapitre, *Charlot et le Cinéma*, nous montre en quoi l'univers de Chaplin est spécifiquement cinématographique. Il est vain de rejeter Chaplin à priori, comme font certains de ses détracteurs, amateurs de « *cinéma pur* ». Il s'inscrit logiquement dans la tradition des « *classiques du cinéma* » au même titre qu'un Ford ou un De Sica. « *Charlot c'est le cinéma fait homme, le cinéma ayant accaparé, introduit dans les normes de son langage des formes d'expression qui lui demeuraient étrangères.* » Toutefois Mitry reconnaît qu'avec *Monsieur Verdoux* et avec *Limelight*, Chaplin a cédé souvent à « *l'expression verbale... Pour mieux vouloir se faire entendre, il vulgarise et rend vulgaire l'immensité de son Message* ».

Dans les dernières pages, trop brèves à notre gré, intitulées *Saint Charlot, esquire*, l'auteur nous donne du mythe une vision plus plus subjective : « *Les voies d'un saint laïque sont plus hautes peut-être et plus ardues que celles par lesquelles un croyant atteint aux béatitudes qui le sanctifient : quand il suffit à celui-ci de suivre le chemin tracé par les Ecritures, l'autre doit le creuser dans la tempête.* »

Mais, même si nous ne suivons pas entièrement Mitry sur ce point et manifestons quelques réserves à l'égard de certaine terminologie existentialiste, l'ouvrage ne cesse à aucun moment d'être bourré d'aperçus neufs et excitants pour l'esprit.

Passons donc sur quelques partis pris et hyperboles, des pointes enfin, dans lesquelles nous aurions aimé plus d'humour (contre « Hamlet » par exemple, ou la tragédie grecque). Là où Mitry est incomparable, c'est, comme nous l'ont montré ses livres précédents sur Ford et surtout sur Eisentein, dans ses analyses rigoureuses et détaillées de l'art du metteur en scène. Non seulement elles font la part maigre aux exégètes futurs, mais traitant de la méthode d'un auteur, elles nous apparaisesnt à leur tour comme des exemples parfaits de *méthode* critique.

Luc MOULLET.

P.S.. — Cette note était rédigée quand nous avons reçu le N° spécial d'*Image et son* (n° 100) consacrée à l'analyse filmographique détaillée de tous les films de Charlot. Cet extraordinaire travail est le complément indispensable du livre.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 22 MAI AU 25 JUIN 1957

11 FILMS FRANÇAIS

Adorables Démons, film en Dyaliscope de Maurice Cloche, avec Claudine Dupuis, Rellys, Jean Poiret, Michel Serrault, Albert Préjean, Dora Doll. — Un industriel naïf recueille une jeune femme en détresse qui lui faussera compagnie en emportant le collier de son épouse. Ni drôle, ni original, ni fait, ni à faire.

L'Auberge en folie, film de Pierre Chevalier, avec Rudy Hirigoyen, Geneviève Kervine, Jeannette Batti, Jacques Dynam, Denise Grey, Pasquali, Noël Roquevert, Jane Marken. — Opérette rose et pas folle du tout. C'est la nième édition d'un genre aussi éculé que languissant.

Ce Sacré Amédée, film de Louis Félix, avec Françoise Fabian, Amédée, Jean Gruault. — Bouffonnerie simili policière. Enlèvement de cantatrice récupérée par Amédée. Où l'on apprend que Tati ne peut être plagié sans les plus graves dommages pour les imitateurs.

Le Coin tranquille, film de Robert Vernay, avec Dany Robin, Louis Velle, Marie Daëms, Noël Roquevert, Jacques Jouanneau, Jess Hahn, Armande Navarre. — Une pièce à succès, facile mais drôle, très mal adaptée pour l'écran. Mise en scène inexistante, direction d'acteurs approximative, même Jouanneau n'est pas bon.

Du sang sous le chapiteau, film en Agfacolor de Georges Péclet, avec Zavatta, Ginette Leclerc, Adjemova, Vidalin, Dumaine. — Une vieille histoire : un crime dans un cirque ambulant, le clown soupçonné à tort, l'inspecteur mêlé à la caravane... et le nain coupable. Les débuts cinématographiques de Zavatta ne sont pas convaincants. La mise en scène encore moins.

En liberté sur les routes de l'U.R.S.S., film en Kodachrome de Jean-Pierre Pedrazzini et Dominique Lapierre. — C'est du cinéma d'amateur avec de ci, de là, du pittoresque... hélas un peu facile. Le commentaire d'Audouard, fort peu documenté, est entre deux chaises et n'arrange rien.

Escapade, film de Ralph Habib, avec Dany Carrel, Louis Jourdan, Roger Hanin, Lise Delamare, Jean-Loup Philippe, Margaret Rung, Félix Marten, Albert Rémy. — Conte de fée policier. L'héroïne est mêlée aux gangsters sans le vouloir. Film soigné mais plat, lent et ennuyeux.

L'Inspecteur aime la bagarre, film de Jean Devaivre, avec Nicole Courcel, Paul Meurisse, Louis Velle, Bernard Dhéran, Jean Tissier, Roland Toutain, Dinan. — Encore une histoire de jumeaux, de plans volés, de gangsters et de ténébreuses machinations. Devaivre avait jadis donné des espoirs. Il ne les confirme pas ici.

Sait-on jamais... — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro page 35.

Sénéchal le magnifique, film de Jean Boyer, avec Fernandel, Nadia Grey, Armontel, Virginie Vitry. — C'est surtout pour Fernandel, l'occasion d'un numéro à transformation. Sa drôlerie et quelques bons mots ne peuvent sauver l'entreprise de la banalité.

S.O.S. Noronha, film en Eastmancolor de Georges Rouquier. — Voir critique dans notre prochain numéro.

18 FILMS AMERICAINS

Between Heaven and Hell (*Le Temps de la colère*), film en CinemaScope de Richard Fleischer, avec Robert Wagner, Terry Moore, Broderick Crawford, Buddy Ebsen. — Honnête film de guerre, moralement et esthétiquement. Avec R. Fleischer, pas de mauvaise surprise; pas de bonne surprise, non plus.

Boy on a Dolphin (*Ombres sous la mer*), film en Deluxe et en CinemaScope de Jean Negulesco, avec Sophia Loren, Clifton Webb, Alan Ladd. — Un feuilleton captive en ce moment les lectrices d'ELLE. Au cinéma cette histoire d'amphores, de plongeuse, de gentil archéologue et de vilain escroc ne peut retenir l'attention que des seuls admirateurs des formes monstrueuses de la brave Sophia.

Come Next Spring (*Celui qu'on n'attendait plus*), film en Trucolor de R.G. Sprinsteen avec Ann Sheridan, Steve Cochran, Sherry Jackson, Walter Brennan. — Western. Après huit ans, un gars revient dans son ranch qu'il avait quitté pour ivrognerie. Très moyen.

The Fastest Gun Alive (*La première balle tue*), film de Russell Rouse avec Glenn Ford. Broderick Crawford, Jeanne Crain, Russ Tamblyn. — Un tireur dégaine plus vite que l'autre. Décevant.

Flame of the Islands (*La Femme du hasard*), film en Eastmancolor de Edward Ludwig avec Yvonne de Carlo, Howard Duff, Zachary Scott, Kurt Kasznar. — Aventure hasardeuse et sans flamme aux Bahamas.

The First Texan (*Attaque à l'aube*), film en Technicolor et en CinemaScope de Byron Haskin, avec Joël McCrea, Felicia Farr. — De l'auteur de *La Marabunta*. Un épisode de la guerre des Texans contre le Mexique. C'est du bon travail.

Friendly Persuasion (*La Loi du Seigneur*), film en Technicolor de William Wyler. — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Leather Saint (*L'Ange du Ring*), film en VistaVision de Alvin Ganzer, avec Paul Douglas, John Derek, Jody Lawrence, Cesar Romero. — Voici le vrai curé de choc. Authentique, paraît-il ; mais le film ne l'est pas.

The Lonely Man (*Jicop le Proscrit*), film en VistaVision de Henry Levin, avec Jack Palance, Anthony Perkins, Elaine Aiken, Neville Brand. — Le faux nez de Palance donne la mesure du film.

Love in the Afternoon (*Ariane*). — Voir critique de Serge Parmion dans ce numéro page 51.

Men in War (*Cote 465*). — Voir critique de Luc Moullet dans ce numéro page 50.

Oh, Men! Oh, Women! (*Ma femme a des complexes*), film en CinemaScope et en Deluxe de Nunnally Johnson, avec Dan Dailey, Ginger Rogers, David Niven, Barbara Rush. — Un psychanaliste découvre le passé de sa fiancée. Le style est purement théâtral.

On the Threshold of Space (*Au seuil de l'inconnu*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Robert D. Webb, avec Guy Madison, Virginia Leith, John Hodiak, Dean Jagger. — Film de propagande dénué d'intérêt. A suivre cependant : Virginia Leith et Robert Webb.

Public Pigeon N° 1 (*Un pigeon qui pige*), film en Technicolor de Norman Z.McLeod, avec Red Skelton, Vivian Blaine, Janet Blair, Jay C. Flippen. — Bête à pleurer.

The Rainmaker (*Le Faiseur de pluie*), film en VistaVision et en Technicolor de Joseph Anthony, avec Burt Lancaster, Katharine Hepburn, Wendell Corey, Lloyd Bridges. — Sécheresse d'un petit patelin et d'une vieille fille sans espoir. Arrive un charlatan qui prétend faire tomber la pluie et fera tomber la fille dans les bras du shérif. Assez mollement fait en dépit de l'originalité du conte. Katharine Hepburn est très bonne.

The Spririt of St. Louis (*L'Odyssée de Charles Lindbergh*), film en CinemaScope et en Warnercolor de Billy Wilder, avec James Stewart, Murray Hamilton, Patricia Smith, Bartlett Robinson, Marc Connelly. — Cette aventure bressonnienne ne pouvait permettre qu'un film d'avant-garde. Les nécessités commerciales ont contraint Wilder à intégrer dans son récit de très longs et très fastidieux retours en arrière. Deux bobines seulement sont visibles.

Toward the Unknown (*Je reviens de l'enfer*), film en Warnercolor de Merwyn LeRoy, avec William Holden, Lloyd Nolan, Virginia Leith, Charles McGraw. — Avions à réaction, réactions des pilotes d'essai. Rudes affrontements de ces messieurs entre eux. C'est un sujet mais il n'a pas été traité.

The Vanishing American (*Courage indien*), film de Joe Kane, avec Scott Brady, Audrey Totter, Forrest Tucker, Gene Lockhart. — Le plus pittoresque c'est encore la traduction du titre américain par le titre français. Le film ressemble à mille autres. Destiné à ceux qui ne se lassent pas de reprendre ce sentier.

4 FILMS ITALIENS

La Bella di Roma (*La Belle de Rome*), film de Luigi Comencini, avec Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Paolo Stoppa. — Décadence du néo-réalisme dilué dans la comédie dite truculente. Les charmes de Silvana, ici, sont plutôt falots.

Il Cavaliere della Spada Nera (*L'Epée de la vengeance*), film en Ferraniacolor de Luigi Capuano, avec Steve Barclay, Marina Berti. — Capes, épées, veuve assoiffée de vengeance, écuyer complaisant, vilain marquis amoureux de la comtesse. Le tout infantile et tourné n'importe comment.

Processo alla citta (*Les Coupables*), film de Luigi Zampa, avec Silvana Pampanini, Amedeo Nazarri. — Œuvrette prétentieuse et allégorique sur les méfaits de la maffia. Didactique et naïf.

Un po di cielo (*Les Amours de Capri*), film en SuperScope et en Ferraniacolor de Giorgio Moser, avec Gabriele Ferzetti, Constance Smith, Fausto Tozzi, Tina Bica. — Les amours de guerre ne peuvent reprendre dans la paix... même à Capri. Mal raconté dans le style niais.

3 FILMS ANGLAIS

Interpool (*Police internationale*), film en CinemaScope de John Gilling, avec Victor Mature, Anita Ekberg, Trevor Howard. — Aventure policière. Très faible.

Lost (*Le Mystère de la page arrachée*), film en Technicolor de Guy Green, avec David Farrat, Julia Arnall, David Knight, Anthony Oliver. — Kidnapping. Terne.

Odongo, film en CinemaScope et en Technicolor de John Gilling, avec Rhonda Fleming, MacDonald Carey, Juma, Eleanor Summerfied. — Exotisme facile. Heureusement il y a la belle Rhonda.

2 FILMS MEXICAINS

Haschisch (*La Drogue qui tue*), film de L. Klimovsky, avec Pedro Lopez-Lagar, Fanny Novarro. — Exécrable.

Cabo de Hornos (*Cap Horn*), film de Tito Davidson, avec Jorge Mistral, Silvia Pinal, Myriam Thorud, Eugenio Retes. Pinal au milieu des tempêtes, corsage trempé, nous met l'eau à la bouche.

1 FILM BRESILIEN

Le Diable Noir, film de Hans Hiwrich, avec Vanja Orico, Robert Freytag, Josefin Kipper.

LIBRAIRIE DE LA FONTAINE

13, rue de Médicis — PARIS VI°
Métro : Luxembourg et Odéon

Le plus grand choix de publications françaises et étrangères sur LE CINEMA

« *Le catalogue de la Librairie de la Fontaine est une des lectures les plus excitantes qui soient...., c'est un instrument de travail indispensable.* »

Henri AGEL.

Catalogue envoyé, sur demande, aux lecteurs des CAHIERS DU CINÉMA

ENFIN PARU...

ANNUAIRE BIOGRAPHIQUE DU CINÉMA et de la Télévision en France et en Belgique

EDITION COMPLEMENTAIRE 1957

748 pages, remise à jour de toutes les biographies et adresses du volume 1, plusieurs centaines de biographies nouvelles, rubrique « In Memoriam ». Index des Sociétés, Index professionnel.

UN VOLUME RELIE PLEINE TOILE : **3.000 FF**
Etranger : **3.200 FF**
BELGIQUE : **420 FB**

Si vous ne possédez pas encore l'édition principale 1953, volume 1, 768 pages, 4.000 biographies, 400 photos, 6.000 adresses, 100.000 citations de films datées.

UN VOLUME RELIE PLEINE TOILE : **3.000 FF**
Etranger : **3.200 FF**
BELGIQUE : **420 FB**

LES DEUX VOLUMES COMMANDES ET PAYES ENSEMBLE :
REMISE 10 %
(l'un ne remplace pas l'autre, ils se complètent)

FRANCE : **5.400 FF**
Etranger : **5.600 FF**
BELGIQUE : **756 FB**

COMMANDES A :

CONTACT Editions Publications
4, rue Robert-Estienne
PARIS-8e
C.C.P. PARIS 14.872-95

EXCLUSIVITE DE LA VENTE
en Belgique, Congo-Belge et Luxembourg,

L'ACTION CINEMATOGRAPHIQUE
30, rue de l'Etuve
BRUXELLES (Belgique)
C.C.P. 626-73

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 fr. Envoi recommandé : 600 fr. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

Tous droits réservés

Copyright by « Les Editions de l'Etoile »

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)

R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française ..**	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger ....**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).**

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

AU SOMMAIRE
DE NOS PROCHAINS NUMÉROS



JEAN COCTEAU

Les Dames du Bois de Boulogne (Dialogues)

JEAN-JACQUES KIM

Orphée et le Livre des Morts Thibétains

JEAN DOMARCHI ET CHARLES BITSCH

Entretien avec Vincente Minnelli

FRANÇOIS TRUFFAUT

Jean Vigo

LOTTE H. EISNER

Voyage en Allemagne

JACQUES DONIOL-VALCROZE

Courtes têtes

JEAN BERANGER

Ingmar Bergman

JACQUES RIVETTE

Entretien avec Jean Cocteau

HENRI COLPI

En travaillant avec Chaplin

CLAUDE DE GIVRAY ET JEAN-LUC GODARD

Entretiens avec Roger Vadim, Jacques Tati

CHARLES BITSCH

Entretien avec Nicholas Ray

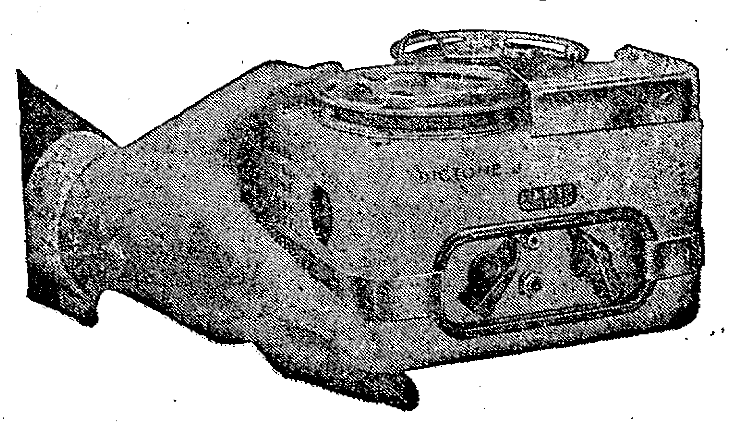
Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris, Dépôt légal : 3e trim. 1957.

LES ENTRETIENS PUBLIÉS DANS LES CAHIERS DU CINEMA AVEC

*Jacques Becker, Jean Renoir, Luis Bunuel
Roberto Rossellini, Abel Gance, Alfred Hitchcock,
Jules Dassin, Max Ophuls, Howard Hawks,
Anthony Mann et Jacques Flaud*

ONT ÉTÉ ENREGISTRÉS A L'AIDE DU MAGNETOPHONE PORTATIF MUSICAL

DICTONE "JEL"



Demander à *DICTONE*, 18 et 20, Fg du Temple, PARIS
Tél. OBE. 27-64 et 39-88

La documentation générale N° 1 se rapportant à ses

- **MAGNÉTOPHONES A HAUTE FIDÉLITÉ MUSICALE**
  qui permettent la sonorisation et synchronisation de films
- **MACHINES A DICTER**

LOCATION
LOCATION - VENTE
VENTE-CONDITIONNELLE

3 ANS DE GARANTIE — 9 ANS DE RÉFÉRENCES

Pour la première fois au cinéma : diffusion HI — FI



MILT JAKSON - CONNIE KAY - PERCY HEATH - JOHN LEWIS

SAIT-ON JAMAIS

Musique originale de **John LEWIS**, enregistrée par le **MODERN JAZZ QUARTET :**

— **Milt JACKSON** au vibraphone,
— **Percy HEATH** à la contrebasse,
— **Connie KAY** à la batterie,
— **John LEWIS** au piano.

UN EVENEMENT EN MATIERE DE JAZZ

Pour la **première fois** un orchestre de jazz réputé assure la partie musicale d'un grand film. **John LEWIS** commença à composer sa musique lors de sa tournée triomphale en Europe. Il l'enregistra dès son retour aux Etats-Unis en mars 1957.

Pour la **première fois**, la diffusion musicale se fait au cinéma en ultra haute fidélité.

Les spécialistes conviennent qu'il s'agit là de la meilleure partition écrite par John Lewis.

Disque **VERSAILLES** haute fidélité médium 33 1/3 T.
MDX 12.008

RAPPEL

Maria SCHELL chante la chanson du film « **GERVAISE** »
VERSAILLES 90 M 130 Super 45 tours médium

(Ces disques sont en vente chez tous les disquaires. Distributeur exclusif : S.A.I.P., 34 bis, rue Jean-Giraudoux, PARIS 32-42.)



★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★



Les coiffeurs inspirés présentent

la ligne

Candide 1957

★

MARIO & LÉO
130, *rue du Fg St-Honoré*
ELY. 78-65

LÉONARDO
119, *bd du Montparnasse*
ODE. 75-56

José ARTURO
Gare de la Bastille
DOR. 96-69

ARTS



L'hebdomadaire littéraire et artistique qui accorde la plus grande place au cinéma